

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Inspirace tušové malby Dálného východu pro českou výtvarnou výchovu

Inspiration of the Far East ink painting for Czech art education

Radka Šubrová

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Ivan Špirk

Studijní program: Specializace v pedagogice (B7507)

Studijní obor: B PG-VV (7501R008, 7504R235)

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Inspirace tušové malby Dálného východu pro českou výtvarnou výchovu vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

podpis

Ráda bych poděkovala panu doc. ak. mal. Ivanu Špírkovi, že se ujal vedení mé bakalářské práce a za jeho cenné rady v rámci konzultací. Poděkování také patří ak. mal. Jiřímu Strakovi za konzultace a vedení v oblasti praxe tušové malby, dále pak japanologovi Jakubu Zemanovi za zapůjčení pro mne těžko dostupné odborné literatury a uměleckých předmětů jež mi byly inspirací. V neposlední řadě chci poděkovat svému snoubenci a rodině, která mě podpořila během mého studia a při sepisování této práce.

## **ANOTACE**

Tato práce čtenáře seznamuje s problematikou tušové malby Dálného východu. V první řadě se práce zaměřuje na nejvýznamnější školy čínské tušové malby a jejich vliv na výtvarné umění tehdejší doby a přibližuje čtenáři nejvýznamnější prvky a principy tušové malby. Dále reflektuje odrazy kaligrafie v českém umění, kde zahrne několik známých osobností českého výtvarného umění v průřezu dějin. Součástí je rozhovor s akademickým malířem Jiřím Strakou, který se aktuálně zabývá čínskou tušovou malbou, jak v Česku, tak v Číně. Práce v návaznosti otevírá kapitolu filosofie čínské tušové malby a poezie, která v souvislosti s kaligrafií a tušovou malbou hraje zásadní roli. To vše se promítá v poslední kapitole teoretické části zabývající se didaktikou a přípravou lekcí pro žáky vybraného školského zařízení. Praktická část je zaměřena na výuku tušové malby ve vybraném školském zařízení v několika lekcích. Součástí práce je rovněž autorská tvorba zachycena v podobě „umělcova deníku“.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Tušová malba, paradigma, Čína, Japonsko, umění kaligrafie, inspirace, škola, formy edukace



## **ANNOTATION**

This thesis introduces the reader to the Far East ink painting. First, it focuses on the most significant Chinese art schools of ink painting and their impact on the art of that time. Simultaneously it outlines the most important elements and principles of the Far East ink painting. Consequently, it gives the reader an idea of the Far East ink painting in Czech art tradition and includes several well-known personalities of the 20th to the 21st century. An important part of the thesis is an interview with academic artist Jiří Straka who is currently active in the art of calligraphy and Chinese ink painting both in Czechia and in China. This thesis further opens a chapter of philosophy and poetry in Far East ink painting which in connection with calligraphy and ink painting plays an essential role. All this is reflected in the last chapter of this thesis which is dealing with didactics and preparation of lectures for students of a selected educational institution. The practical part of the thesis is focused on the teaching Far East ink painting at the selected educational institution. In addition, another part of this thesis displays the author's work in the form of "artist's diary".

## **KEYWORDS**

Ink painting, paradigm, China, Japan, Art of Calligraphy, Inspiration, School, Forms of Education

## Obsah

Úvod .....	8
1 Teoretická část .....	10
1.1 Úvod do tušové malby .....	10
1.1.1 Základní principy tušové malby .....	10
1.2 Školy tušové malby .....	12
1.2.1 Severní a jižní škola Sung .....	12
1.2.2 Tušová malba v Japonsku .....	18
1.3 Kaligrafie a poezie .....	20
1.3.1 Čínská poezie a literátská malba .....	21
1.3.2 Japonská poezie, umění štětce a meče .....	24
1.3.3 Co rostlina, to význam .....	27
1.4 Odrazy kaligrafie a tušové malby v Českém umění .....	33
1.4.1 Vojtěch Preissig .....	40
1.4.2 Ladislav Čepelák .....	42
1.4.3 Šárka Trčková .....	44
1.4.4 Jiří Straka .....	48
1.5 Didaktická část .....	51
1.5.1 Reinterpretace teoretických inspirací .....	51
1.5.2 Psychologie dítěte v období pubescence .....	52
1.5.3 Porucha autistického spektra .....	52
1.5.4 RVP-G .....	55
1.5.5 Galerijní edukace .....	58
2 Praktická část .....	60
2.1 Vymezení cíle práce .....	60

2.2	Autorská tvorba.....	61
2.2.1	Konzultace a lekce tušové malby s Jiřím Strakou .....	61
2.2.2	Vlastní interpretace Čínské tušové malby .....	62
2.3	Rozhovor s Jiřím Strakou .....	65
2.3.1	Cíl rozhovoru.....	65
2.3.2	Samotný rozhovor .....	65
2.3.3	Shrnutí rozhovoru.....	73
2.4	Praktická didaktická část .....	75
2.4.1	Stanovení hypotéz .....	75
2.4.2	Plán a průběh lekcí .....	76
2.4.3	Shrnutí lekcí, reflexe.....	82
2.4.4	Potvrzení či vyvrácení stanovených hypotéz.....	89
3	Závěr.....	104

## Úvod

Umění dálného východu bylo díky své jedinečnosti a poetické kráse velkou inspirací mnohým umělcům i obyčejným lidem již od dob dávno minulých. V historii existují hned tři vlny vlivu tohoto umění na evropskou výtvarnou scénu, počínaje barokem. Svůj vliv si zachovalo do dneška, i když se jeho podoba za tu dobu částečně změnila a vyvinula do modernější verze. I mě je toto umění velkou inspirací již dlouhou dobu. Odvahu a chuť ponořit se do něj v rámci vlastní tvorby jsem získala však až nyní. Nejspíš proto, že se mi naskytlo větší množství příležitostí, jak k němu dosáhnout.

Má práce se věnuje problematice tušové malby Dálného východu, konkrétně v rámci Číny a Japonska. Právě v Číně tušová malba vznikla a v několika vlnách vlivu se potom přesunula i do Japonska, kde si ji přivlastnili a přizpůsobili podle vlastních zvyklostí a filosofie. Základy a principy tušové malby však zůstaly stejné a často se tvorba těchto dvou zemí vzájemně inspiruje a prolíná. Samozřejmě, že vliv Dálného východu se dostal, jak jsem již zmiňovala do Evropy a následně i do Čech, kde se velmi vkusně odráží v tvorbě několika umělců. V mé práci jsem vybrala čtyři z nich, kteří mne nejvíce inspirovali a svým výběrem jsem zároveň obsáhla období 20. a 21. století. S jedním z vybraných umělců, Jiřím Strakou, který je zároveň mým učitelem tušové malby, jsem udělala rozhovor. Chtěla jsem zjistit, jak český umělec vnímá umění Dálného východu a jakým způsobem ho dokáže reflektovat ve své tvorbě.

Zároveň jelikož je Jiří učitelem malby v Pekingu, bylo pro mou práci zásadní zjistit, jak například vnímá rozdíl mezi českým a čínským studentem výtvarného umění. V praktické části se věnuji výuce tušové malby na gymnáziu, kde jsem naopak nasbírala informace o tom, jak vnímá český student tušovou malbu a umění Dálného východu. Tyto dvě informace pak mohou vést k vzájemnému poznání a obohacení. Důležité však pro mne při práci s dětmi je jednoznačně zjistit, jak si povedou při práci s úplně odlišnou technikou a jestli ta technika nějakým pozitivním způsobem ovlivní jejich tvorbu a nahlížení na umění obecně.

Abych i já nějakým způsobem vyjádřila vliv tohoto neobyčejného umění vůči mně a mé tvorbě rozhodla jsem se vytvořit „umělcův deník“. Zachytit tradiční technikou v každodenních myšlenkách a předmětech filosofii dálného východu tak, jak působí na mne

a jak ji vnímám já. Malovat podle tradičních zvyklostí tak, jak mne to naučil Jiří a zároveň do tvorby vložit část sebe.

# 1 Teoretická část

## 1.1 Úvod do tušové malby

Abychom pochopili tušové malířství Dálného východu, je třeba si nejprve uvědomit, že se jedná o zcela odlišnou tradici oproti tradici evropského umění. Zákonitosti, na které jsme zvyklí zde v Evropě v Asii měly zcela jiný směr a význam.

### 1.1.1 Základní principy tušové malby

#### Kompozice a perspektiva

V Evropě jsme zvyklí vnímat kompozici děl určitým způsobem, se kterým pracovali již staří slavní renesanční mistři. Známe pravidla geometrického středu, pravidla zlatého řezu, či různých druhů perspektiv.

V Číně však s kompozicí a perspektivou umělci pracovali docela odlišným způsobem. Aby na dlouhé svitkové formáty dostali vybranou krajinou scénérii nevycházeli pouze z jednoho pohledu či výřezu. Umělci při tvorbě často hned několikrát změnili místo pozorování krajiny, tím že vystoupali výše či níže v terénu. Díla čínských malířů jsou tedy složená hned z několika plánů.

*„Na rozdíl od pojetí perspektivy v západní malbě bývá tento způsob řešení kompozice nazýván „rozptýlená perspektiva“.“ (Wang, 2008, s.18)*



**Obr. 1** Poutníci v horách: Fan Kchuan, Dynastie Sung

Dále, při zobrazování interiéru a jeho vybavení na dálném východě taktéž neuplatňovali pravidla „ubíhající perspektivy“. Když se tedy snažili na dvourozměrné ploše zachytit trojrozměrný prostor, naznačit hloubku obrazu, museli například u stolu poněkud pozměnit tvar některých jeho hran. Zajímavé je, že to dělali přesně naopak oproti evropské „ubíhající perspektivě“. Čím blíže hrana stolu byla, tím kratší ji malíř znázornil. Zadní hranu stolu zase protáhl, aby se na ni vešly všechny detaily a osoby sedící u stolu měly svůj důstojný prostor. Vyplývá z toho tedy, že asijské mistři se u malby interiéru a figurativní malby zaměřovali hlavně na zachycení detailů, důležitost a hierarchii postav a barev. Více než zachytit perspektivu podle reality, jako tomu bylo v evropském malířství, pro ně bylo zásadní zachytit podstatu daného výjevu, figur a předmětů. Není to tak, že by malířům na dálném východě nebyl evropský způsob zachycení reality znám. Již od starých dob existoval v čínském malířství způsob vyjádření, který vzdalující se předměty směrem dozadu zmenšoval. Používat tedy „neperspektivní“ způsob vyjádření se mistři rozhodli zcela dle svého uvážení, vzhledem k tomu, že důležitá pro ně byla jak podstata zachycovaného, tak hlavně práce s konkrétními možnostmi plochy. (Wang, 2008)



**Obr. 2** Zábava v paláci: anonym, Dynastie Tchang

## 1.2 Školy tušové malby

Čínské malířství se promítá hned do několika dynastií. Tušová malba má však počátek zejména v dynastii Tchang. V tomto období čínské tušové malířství přímo vzkvétá, zejména pak figurální malba, která je ústředním žánrem. Zároveň se pomalu formuje krajinomalba a téma „květin a ptáků“ a objevují se první mistři krajinomalby, jako například Wang Wej.

Školy jako takové začaly vznikat až v dynastiích pozdějších. Největšího rozkvětu tušové malířství v Číně dosáhlo za Dynastie Sung. Tehdy se začalo malířství dělit na jednotlivé školy. Konkrétně v dynastii Sung se dělí krajinomalba, a to na Severní školu krajinomalby a Jižní školu krajinomalby. (Wang, 2008) V tomto období se také umění tušového malířství dostalo skrze čínské zenové mistry až do Japonska. V Japonsku je toto období zároveň jedna ze čtyř vln čínského vlivu, které nese název Muromači. Právě tehdy byl položen základní kámen slavné japonské umělecké školy Kanó. (Appel, Fahr-Becker, 2009)

V Číně existovalo v navazujících dynastiích samozřejmě další množství malířských škol, ale vyjmenovala jsem zde pouze ty pro svou práci nejpodstatnější. K dalším z nich patří škola epigrafická a shanghajska a jde již o modernější školy z období 18. století a o jedny z posledních historicky pojmenovaných škol čínského tušového malířství.

### 1.2.1 Severní a jižní škola Sung

Severní a jižní škola nepřebírá svůj název od zeměpisného rozdělení či snad rozdělení dynastie na severní a jižní, jak by se mohl leckdo domnívat. Čerpá spíše z rozdělení buddhismu a smýšlení umělců a zároveň čistě z odlišnosti jejich tvorby, která se tímto mohla shrnout a rozdělit na dvě skupiny. Žánry obou škol ale zůstávají stejné a odráží danou dobu. V obrazech období Sung najdeme téma květin a ptáků s podžánrem obrazů bambusu, malířství náboženských námětů, obrazů a legend, figurálních obrazů, které později začala zastiňovat monumentální krajinomalba, vděčné téma čínské tušové malby. (Appel, Fahr-Becker, 2009)



V tomto období se také dále rozvinul smysl pro kompozici obrazu a například „rohová kompozice“, kde se pozornost zaměřuje na kontrast dvou protilehlých stran a hru s plným a prázdným, je toho více než příkladem.



Obr. 3 Jarní procházka po horské pěšině: Ma Jüan, Dynastie Sung

*„Vyspělá technika malby začala rozlišovat jednotlivé druhy strukturních tahů, jako byl Tung Jüanův a Ťü-žanův „tah konopného vlákna“, Fan Kchuanův „tah dešťové kapky“, Kuo Siho „tah vinoucích se oblaků“, Mi Fuovu „tečku rodiny Mi“ či Li Tchangův „tah sekání sekerou“. Ty se pak staly největším specifikem čínské tušové malby.“ (Wang, 2008, 140-141)*

### **Severní škola krajinomalby**

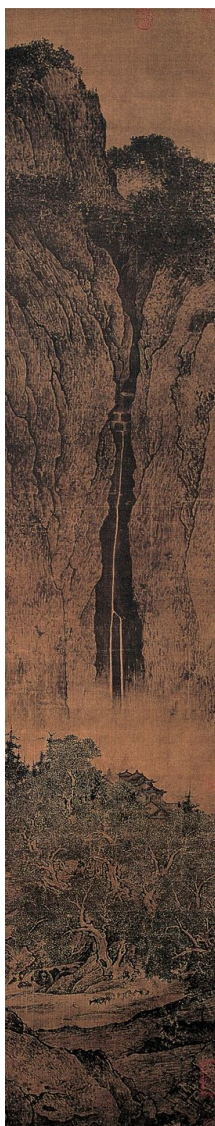
Za zakladatele severní školy krajinomalby je považován Li S'-sün, který maloval výrazně kolorované krajinomalby. Říká se jim také „zelenomodré krajiny“ nebo „zlatozelené krajiny“ a to z toho důvodu, že malíři při jejich tvorbě využíval zejména barvy malachitu a azuritu. (Wang, 2008)

Je to přitom i styl navazující na tchangské období. Li tvořil zejména v tomto stylu, jelikož vykonával své řemeslo v hlavním městě Tchangů ležícím na severu, kde měl tento styl

dlouhou tradici. Všechna ostatní díla různých umělců a jejich styly, které byly v tomto období malovány barvou, byly nakonec zařazeny pod Severní školu.



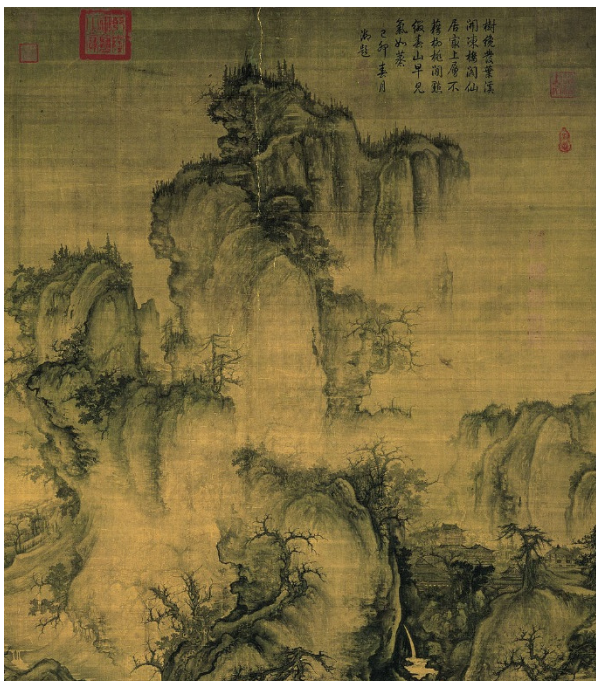
**Obr. 4** *Bujné lesy a vzdálené vrcholky*: Li Čcheng, Dynastie Sung



Pokud jde o samotné motivy, severní škola zobrazovala hlavně kamenité krajinomalby. Motivy jako vysoké skalní masivy a hory vystupující do výše a středová kompozice byly pro severní školu typické. (Appel, Fahr-Becker, 2009) Malovali přírodními barvami na široké a vysoké formáty svitků a svou monumentálností se snažili vyjádřit krásu krajiny skrze plnost a popisnost scénérie. Pod severní školu patří malířské styly jako Ku Siho „tah vinoucích se oblak“ či Fan Kchuanův „tah dešťové kapky“. (Wang, 2008)

**Obr. 5** *„tah dešťové kapky“*, Fan Kchuan, Dynastie Sung (vlevo)

**Obr. 6** *„tah vinoucích se oblak“* Kuo Si, Dynastie Sung (vpravo)

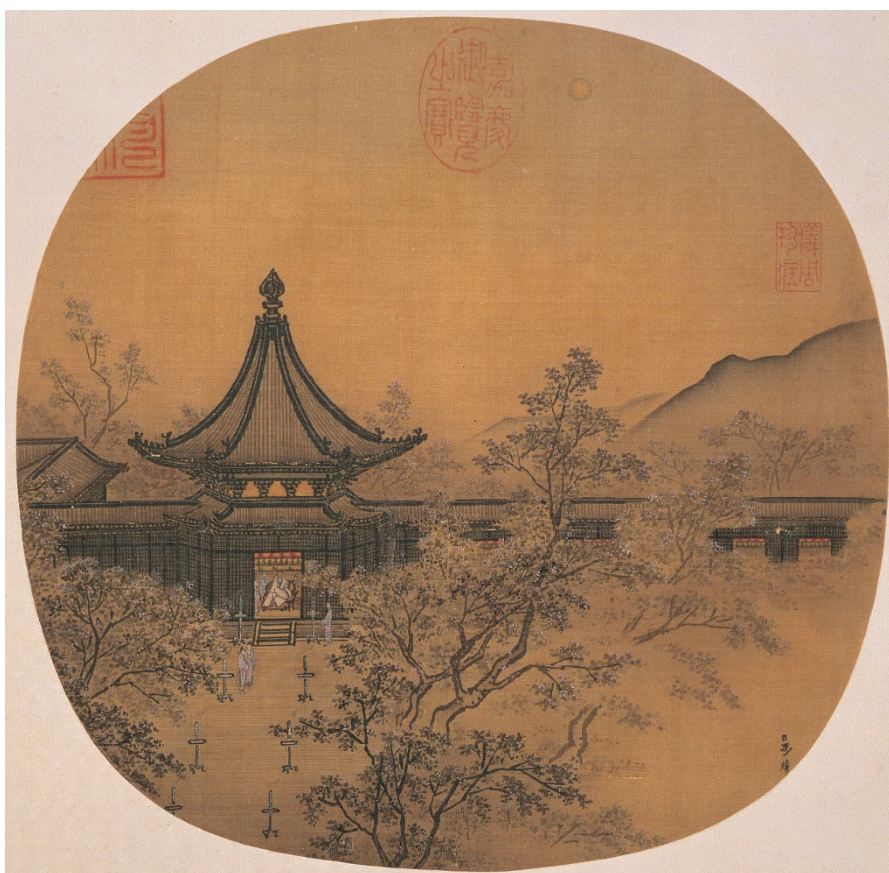




### Jižní škola krajinomalby

Tato škola je nesmírně důležitá, jelikož dala inspiraci budoucím generacím malířů a dalo by se říci, že se z ní rozvinulo klasické čínské malířství, jak jej známe dnes. Zakladatelem této školy není nikdo jiný než již výše zmíněný Wang Wej. Ten ve svých malbách využíval hlavně techniku rozmývané tuše. (Wang, 2008)

Jižní škola zobrazovala motivy zemitých krajin oproti škole severní. Snažila se být skutečným protipólem severní akademii a možná i proto volila formáty decentnějších rozměrů, jako jsou listy kulatých či skládaných vějířů.



**Obr. 7** *Noční zábava při svítcích*: Ma Lin, Dynastie Sung

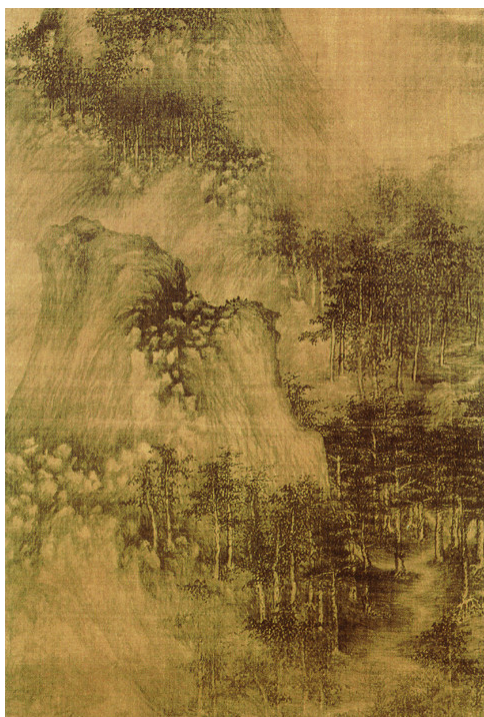
Z motivů převládala takzvaná „lyrická krajina“ s kopci a jezery zahalených mlhou. Tento styl založil malíř Li Tchang, který zároveň přišel i s technikou „tahu sekání sekerou“. Co se týká kompozice, právě jižní škola přišla s již zmíněnou „kompozicí jednoho rohu“ v kontrastu s kompozicí školy severní, která většinu svých motivů horských masivů umisťovala do středu obrazu. Tato rohová kompozice, postupně s umělci, kteří ji přejímali

a zdokonalovali, dokázala v divákovi vzbudit jisté napětí, které dosud z klasických obrazů nedýchalo. (Appel, Fahr-Becker, 2009)



**Obr. 8** „tah sekání sekerou“, Sia Kuej, Dynastie Sung

Kromě „tahu sekání sekerou“ do stylů malby jižní školy patří i Tung Jüanův a Ťü-žanův „tah konopného vlákna“ a Mi Fuovy krajiny ve „stylu tečky rodiny Mi“ (Wang, 2008)



**Obr. 9** „tah konopného vlákna“, Ťü-žan, Pět dynastií (detail)



**Obr. 10** „tečka rodiny Mi“, Mi Jou-žen, Dynastie Sung



### Podžánr květin a ptáků

Čína již od pradávna obracela svůj zrak směrem k přírodě. Byla jí inspirací při nemnohých řemeslech. A právě díky rozmanité přírodě známe kromě krajinomalby i podžánr květin a ptáků. Podobně jako se dělí v období Sung krajinomalba, dělí se i díla tohoto žánru, a to díky odlišnosti a rozmanitosti čínské přírody. Na straně jedné známe školu Sü Siho z království jižních Tchangů a na straně druhé Chuang Čchüana, který působil v království Západní Šu. Sü Si tvořil ve velmi uvolněném stylu, jeho tvorba se vyznačovala vzletností a jemnou elegancí. Maloval obrazy květin a stromů, travin, ptactva, hmyzu a ryb žijících ve volné přírodě, v lesích, řekách a jezerech. Velkoryse pracoval se štětcem a tuší, kterou doplňoval o jemné barvy. Chuang, ze kterého se během jeho života stal sungský dvorní malíř se věnoval malbě nejrozličnějších vzácných a cizokrajných druhů flory i fauny. Opakem k Sü Siho tvorbě zachycoval vše s nejjemnější přesností, jak se to naučil od svého mistra Tiao Kuang-jina, proslulého malíře stejného žánru. Chang kromě barevných výjevů s ptactvem a květinami, které v jeho dílech převažovaly, maloval i monochromní bambusy. (Wang, 2008)



**Obr. 11** *Motýl a vistárie*: Sü Si, Pět dynastií



**Obr. 12** *Studie zvířat a ptáků*: Chuang Čchüan

Nepleťme si však klasické motivy jako jsou bambus, slivoň, borovice, chryzantéma či orchidej s žánrem „květin a ptáků“. Tyto motivy byly běžné zejména v literátské malbě, která je zbavila barev a pracovala s jejich podstatou. V žánru „květin a ptáků“ bylo přece jen

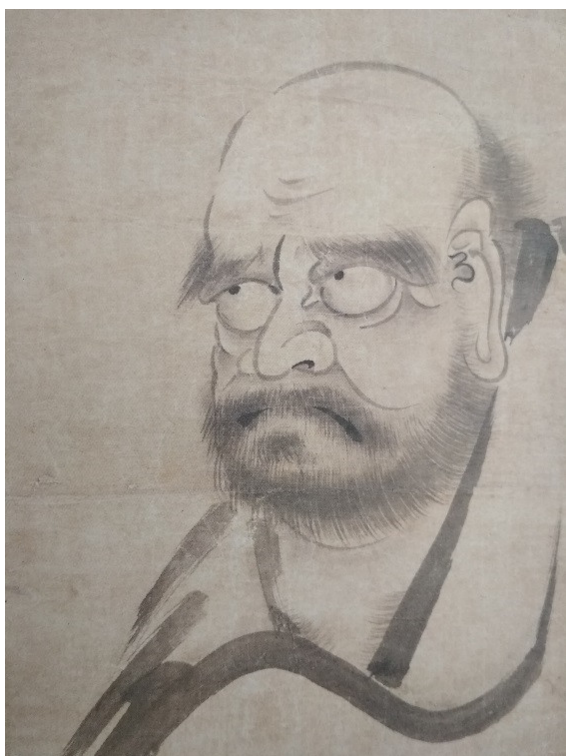
nejdůležitější zachytit podstatu přírody v barvě, jako co nejrealističtější a půvabný výjev a zachytit tak okamžik něčeho krásného a nepoddajného. (Appel, Fahr-Becker, 2009)

### 1.2.2 Tušová malba v Japonsku

Jak již bylo řečeno, na Japonsko v období Muromači mělo velký vliv umění a kultura čínské dynastie Sung. „Největší vliv měla tehdy kultura čínské dynastie Sung, což je na umění bezmála dvou staletí období Muromači více než patrné. Také v Japonsku byly nejčastěji zpracovány klasické čínské motivy: portréty prvního zenového patriarchy Darumy (jak Japonci říkají Bhódidarmovi), taoističtí Nesmrtelní, slavní kněží, ptáci a květiny a mlhami zahalené krajiny, idealizované pohledy na Západní jezero a řeku Siao-siang. Ty všechny vyjadřovaly tichou, ale vážně míněnou touhu uniknout – z každodenní bídy doby a ze spirály života směřující ke smrti.“ (Appel, Fahr-Becker, 2009, s. 512)

**Obr. 13** Krajina: Gakuó Zókjú, Muromači (vpravo)

**Obr. 14** Daruma: neznámý umělec, období Muromači



V Japonsku se tušové malbě přejaté z Číny říkalo suiboku-ga, dnes více známé pod pojmem sumi-e.



## Škola Kanó

Zakladatelé této Kjótské školy profesionálních dvorských malířů, Kanó Masanobu a Kanó Motonobu (Swann, 1970), zavedli představu dědičné linie umělců. Znamená to, že otcové měli své znalosti a schopnosti tušového malířství předávat svým synům po následující generace. V praxi systém ale ne vždy fungoval, jelikož potomci často neměli vlohy či nadání. Leckdy byla rodina nucena adoptovat cizí děti, které naopak talentu měly dostatek. Systém nebyl dokonalý, ale protože takováto rodina dostávala díky službě zemi finanční podporu, tak se akademie udržela až do konce 19. století. (Appel, Fahr-Becker, 2009)

Kromě přejatých námětů z Číny a samotného čínského stylu malířství, který se japonsky nazývá kara-e si Japonci školy Kanó začali pomalu všímat i své vlastní země, krás její přírody, jisté tajuplnosti a větší mírnosti. Japonský styl, který původně ještě vycházel z čínského tchanského stylu a který se pozvolna vymanil z čínského vlivu, se nazývá jamato-e. V době Momojama škola Kanó začala vyčnívat pestrostí a růzností stylů, buď velmi podobným černobílým výtvarům na způsob čínské dynastie Sung a Jung nebo nevšedními a troufalými kombinacemi čínské tušové obrysové kresby, avšak s barevností v japonském stylu Tosa. Tyto kompozice poté umělci zkrášlovali zlatými a stříbrnými prvky či rovnou celým pozadím, jak to bylo v době Momojama běžné. Šlo téměř o jakési soupeření různých provinčních lordů, jak zkrášlit interiéry svých sídel.



**Obr. 15** *Stará borovice a třešeň*: Kanó Eitoku, období Momojama

Největší rozkvět školy se připisuje období Kamakura, kde jej můžeme obdivovat na svitcích e-makimono. Svitky dávaly prostor pro zachycení příběhu v čase. Známe zejména svitky barevné, stále inspirované tchansgkým stylem. Zároveň se na konci této doby objevují svitky jako Fudživara: „Historie hory Šigi“ a „Zvířecí svitek“. Oba svitky jsou tvořeny pouze tuší a jejími odstíny. Tyto svitky nám pomáhají určit rozdíly mezi japonským a čínským malířstvím. Právě Japonci mají totiž výtvarný smysl pro drama a satiričnost, která Číňanům mnohdy chybí. (Swann, 1970)



Obr. 16 *Svitek skotačící zvěře*: Tosa Mitsunobu, období Edo

### 1.3 Kaligrafie a poezie

Na rozdíl od evropské kaligrafie, kde jde zejména o tvorbu okrasného písma psaného perem, na Dálném východě byla kaligrafie od pradávna považována za umění psaní a patřila k dovednostem, které by měl ovládat ne jeden kultivovaný člověk. Měla význam jak úřednický, tak i umělecký a ideologický. Při psaní štětcem na papír či hedvábí se promítla vždy i součást pisatele. Štětec přece jen dokázal zachytit nejjemnější pohyby, dynamiku, způsob a pečlivost, s jakou pisatel kaligrafický text tvořil. Dalo by se říci, že štětec a kaligrafie samotná zachytí duši a charakter člověka, který ji tvořil. (Appel, Fahr-Becker, 2009)

Malba obecně zde byla sice o mnoho dříve než písmo a kaligrafie, důležité je ale zmínit, že z kaligrafie se vyvinula tušová malba jako taková. Mají totiž společný základ. Obě sféry umění používají stejné nástroje jako je štětec, tuš, papír či hedvábí i stejný postup při tvorbě jednotlivých tahů. Vzdělaný člověk již v útlém věku začínal nejprve s kaligrafií a až poté, co ji plně ovládl, navázal se svými znalostmi ohledně umění štětce tušovou malbou.



Je známo, že v Asii se kaligrafie považuje dokonce za vznešenější umění než malířství, ale často se tyto dvě sféry prolínají. A není se čemu divit. Čínský historik devátého století, Čang Jen-jüan, popsal skutečnost, že čínské znakové písmo vychází z piktogramů, a tak je velmi blízký obrazům. Každý znak má svůj specifický význam, jako třeba znak pro slunce, měsíc, horu či vodu. (Wang, 2008) Kaligrafie jako samostatné dílo tedy může fungovat zároveň jako obraz, vezmeme-li v potaz význam znaků a použití štětce, kterým pisatel svým charakterem vtiskl duši.

Nakonec, spojení poezie, kaligrafie a tušového malířství dalo vzniknout právě literátské malbě, dalšímu důležitému žánru, který ovlivnil umění Dálného východu.

### **1.3.1 Čínská poezie a literátská malba**

V Čínské historii malíři jako takoví často vykonávali i jiné povinnosti a věnovali se například vytváření předloh pro nápisy na epitafech či pamětních stélách. Bylo tomu tak proto, že většina malířů byla v širokém smyslu ve službách státu. V pozdějším období, za dynastie Tchang, již rozdělení na malíře a ostatní učence nebylo tolik běžné. Většina známých učenců té doby byla v různých pramenech popisována jako malíř, kaligraf, lyrik či prozaik zároveň. V Evropě takovýto jev, kdy jeden tvůrce byl zběhlý hned v několikaruzích umění, najdeme snad jen u některých renesančních umělců. Malíř tedy mohl být zároveň kaligrafem a básníkem či naopak. (Appel, Fahr-Becker, 2009)

#### **Poezie a malířství**

Čínské obrazy mohou okem evropského diváka působit pouze jako takzvaná malířská díla, stejně tak jako je vnímána značná část evropských obrazů, například barevných abstrakcí. Abychom došli porozumění, že v umění Dálného východu tomu tak není, musíme se přiblížit i chápání tohoto umění duší člověka této kultury. Čínské malby, ať už jde o krajinomalbu či přírodní detail, bývají často kromě estetické kvality doplněny kvalitou literární – básní nebo jiným textem zhotoveným kaligrafickým písmem. Díla sebou tedy nesou i symbolické či metaforické vyjádření, které je pro poezii a literaturu klíčové. „Obrazy, jež jsou básněmi a báseň, jež je obrazem“ – rčení z dob tchangského básníka Wang Weje poukazuje na toto spojení malířského a literárního projevu velmi trefně. Wang Wejovy verše jsou v Číně i dnes velmi populární, bohužel žádná z jeho maleb se historicky nedochovala. I tak ale Wangovy verše v člověku vzbuzují nemalou představivost, která by mohla dát základ námětu

nejednoho obrazu – „Jasný měsíc probleskuje mezi borovicemi, průzračná bystřina stéká po kamenech...“. Toto byl také základ v pozdějších dobách pro vznik literátské malby, za jehož otce je tehdejšími umělci považován právě Wang Wej.

### **Literátská malba a období Jüan**

Jak již bylo zmíněno, ke vzniku literátské malby inspiroval umělce básník a malíř Wang Wej již v dynastii Tchang. Literátská malba jako taková se ale prosadila až mnohem později, a to v období Jüan, které následuje po období Sung. Literátská malba je zároveň spjatá s kaligrafií, neboť se jí věnovali zejména vysoce postavení úředníci či učenci, kteří tím spatřovali únik před přísnými pravidly a rutinními povinnostmi.

V období Jüan se již malba nehodnotila na základě co neblížší realističnosti při zachycení scény, jako tomu bylo například v malířství školy severní Sung. Podstatným se stalo to, nakolik dokázal umělec odrazit v díle své duchovní hodnoty a charakter. (Wang, 2008) Dalším důvodem pro změnu byl fakt, že sungská akademie tou dobou již neexistovala a snaha o její znovuzaložení neměla úspěch. Vliv na to měla zejména nadvláda mongolů, kteří si v dynastii Jüan podrobili Čínu a kteří se snažili z pozice vládnoucí vrstvy vykořisťovat a utlačovat lid. Umělci tedy neměli o čem se v tvorbě opřít, protože dosud platná pravidla pro náměty zmizela. Na druhou stranu jim tato nepřízeň osudu poskytla novou svobodu, díky které se mohla prosadit literátská malba. Umělci si vzali příklad hlavně z období pozdní Sung a jižní školy, která se zaměřovala na detaily a výřezy krajin. Ze zobrazování oblíbených rostlinných motivů Čtyř vznešených, jak se říká čtveřici bambusu, větvičky slivoně, orchideje a chryzantémy, nebo i dalších námětů jako je borovice nebo lotos, se vyvinuly samostatné žánry, které se v literátské malbě zobrazují nejčastěji. (Appel, Fahr-Becker, 2009) Každá má v historii svůj specifický význam, jak v Číně, tak v Japonsku.



**Obr. 17** Větévka objevující se zpoza zdi: Li Kchan, Dynastie Jüan



**Obr. 18** Orchidej bez kořenů: Čeng S'-siao, Dynastie Jüan



### 1.3.2 Japonská poezie, umění štětce a meče

Literátská malba, jakožto důležitý mezník v umění tušové malby Dálného východu si opět prorazila cestu i do Japonska, a to v období Edo (17. století) během třetí vlny čínského vlivu. Literátské malbě se po vzoru čínských učenců věnovali umělci směru nan-ga a budžin-ga a brali si příklad z rukopisů a tisků jako je „Zahrada hořčičného semínka“, které v Japonsku kolovaly či byly přetiskovány.



**Obr. 19** *Orchidej*: Manuál Zahrady Hořčičného semínka

Často si vybírali motivy čínských literátů, jako jsou „čtyři vznešené“, přírodní zátiší a detaily z něj či čínské historické postavy. (Appel, Fahr-Becker, 2009) V Japonsku se literátští malíři taktéž věnovali básnictví a nejenom jemu. Umělci byli často i kněží nebo samurajové zběhlí ve všech možných sférách umění. Příkladem toho může být proslulý mistr meče Miyamoto Musashi, který se celý svůj život živil nejen jako samuraj a později jako učitel šermu, ale věnoval se i řezbářství, hrnčířství, hře na bubny taiko a samozřejmě i kaligrafii, tušové malbě a literátské malbě.

**Obr. 20** *Žuhík na suché větvi*: Miyamoto Musashi (Niten)

**Obr. 21** *Hótei sleduje kohoutí souboj*: Miyamoto Musashi



Prvními japonskými umělci směru budžin-ga byli právě samurajové, věnující se konfuciánským studiím. (Boháčková, Winkelhöferová, 1987) Mezi samuraje, kteří se věnovali literátské malbě patří například i Jošida Zótaku, který zasvětil svou uměleckou část života jen jedinému námětu – bambusu. Fužimoto Tesseki, další ze samurajů, ale již pozdní generace školy nanga, byl nejen vynikajícím šermířem, ale i kaligrafem a nejvíce proslul svými krajinami. Ty tvořil velmi živými tahy štětce, čímž se od leckterých umělců odlišoval. (Appel, Fahr-Becker, 2009)





**Obr. 22** *Bambus*: Jošida Zótaku, období Edo

### 1.3.3 Co rostlina, to význam

Rostlina byla tušovému malířství inspirací již od jejího vzniku. Také proto, že v čínské i japonské filosofii má rostlina nezastupitelný význam. Tito lidé si nesmírně vážili přírody kolem sebe a představovala pro ně i duchovní, nejenom estetickou inspiraci. Od této filosofie se potom také odvíjí literátská malba, která se náměty jako „čtyřmi vznešenými“ začala zabývat s neskryvanou vášní. S takovou, že na toto téma začali čínští tušoví mistři a japonští dřevorytci vytvářet vlastní manuály, které se později ve velkém tiskly a sloužily jako předlohy a jakési „bible“ tušovým malířům a umělcům. Mezi ty nejznámější patří například Zahrada Hořčičného semínka, Sín deseti bambusů nebo pozdější listy slavného japonského umělce – Hokusai manga.

#### Bambus

Bambus společně se slivoní, chryzantémou a orchidejí tvoří „čtveřici vznešených“ či „čtveřici ušlechtilých“, témat, která jsou nejběžnější pro literátskou malbu jak v Číně, tak v Japonsku. Symbolizuje moudrost, vynikající charakter a osobnost dokonalého muže. Je také motivem tzv. „tří přátel zimy“ jelikož dokáže odolat sněhu a chladu.

V Období dynastie Jüan, kdy byla Čína pod nadvládou Mongolů, si tento námět literátští malíři vybrali nejenom z výše zmíněných důvodů, ale také proto, že chtěli odrazit ducha doby, kdy se vzdělanci a umělci snažili přečkat politickou diskriminaci. Bambus totiž kromě chladu odolá i náporům silného větru – ohne se sice, ale nezlomí.



Obr. 23



V Japonsku byl bambus spojován nejen s literátskou malbou, ale i s uměním zenu. Zenoví mistři, zběhlí v maximální zkratkovitosti tvořili monochromní obrazy s osobitým výrazem zenové zkušenosti. Například proslulý mnich Sesšu studoval čínská díla nejen s motivem bambusu a Čínu samotnou i navštívil. (Hrdličková, Trnka, 2010)



### Slivoň

Slivoň společně s bambusem představuje ženu a muže a odráží jejich vzájemné propojení, lásku a manželské štěstí. Je „stromem s kostmi z nefritu a sněhu a duší ledu“, protože kvete velmi brzy na jaře. Symbolizuje konec zimy a je brána jako brzký posel jara a obnovy života. Nejedna čínská básník rád přirovnával okvětní lístky slivoně ke sněhovým vločkám. Pět okvětních lístků se stalo v lidové představivosti symbolem pěti druhů štěstí. Opadávající květy pak byly spojovány s pomíjivostí lidského života či předčasné smrti mladého člověka.

Stejně jako příroda obecně i slivoň inspirovala většinu básníků v obou zemích.

**Obr. 24**

*„V rohu u zdi několik slivoní navzdory mrazu vykvetlo. Jen po vůni, co line se z nich poznáme, že to nenapadl sníh.“*

Tak zní jeden z nejobdivovanějších veršů o slivoni od sungského literáta Wang An-še. (tamtéž, s. 51)

Slivoň je nejen symbolem ctnosti ale i ženské krásy. Často se pak dívkám jak v Číně, tak v Japonsku dávaly jména spojené se slivoní, aby později šly svému jménu příkladem. V malířství se potom uchytily kompozice se slivoní jako „slivoň na volném pozadí“, „slivoň s praskajícím ledem“, „slivoň v měsíčním světle“ či „slivoň s ptáky“. (Hrdličková, Trnka, 2010)



## Chryzantéma

„Růže východu“, jak je tato květina často nazývána, pro svou líbeznost, rozmanitost tvarů a barev byla obdivována básníky i malíři všech generací. „Květ podzimního slunce“ je také opěvován pro svou bohatou symboliku. Je spojena s kultem slunce, které připomíná její květ. Pěstovala se ale již mnohem dříve, než začala být proslulá mezi umělci a básníky pro svůj půvab. V 6. století před naším letopočtem ji pěstovali pro její léčebné vlastnosti, v taoismu pak byla součástí taoistického elixíru nesmrtelnosti a tím i symbolem dlouhověkosti. Chryzantéma představovala člověka žijícího v ústraní, jehož život je naplněn prostými radostmi, a který si uvědomuje krátkost a pomíjivost své existence. Jako poslední z květin vzdoruje příchodu zimy a brzkým mrazům. Je tedy člověku vzorem důstojnosti a klidu, který se odráží v majestátu vysokých hor.



Obr. 25

Do Japonska se chryzantéma dostala z Číny v 8. století. Její žlutá odrůda, zvaná hironiši s paprskově rozmístěnými okvětními lístky se v Japonsku stala symbolem slunce, květinou císaře a jeho trůnu.

V období Sung se chryzantéma mezi umělci stala natolik oblíbenou, že dokonce takřka zastínila motiv dosud nejoblíbenější pivoňky. Opět je jí věnována jedna samostatná kapitola v čínském malířském manuálu Zahrada hořčičného semínka, jež inspirovala literátskou malbu jak v Číně, tak v Japonsku. (Hrdličková, Trnka, 2010)



Obr. 26

## Orchidej

„Jste-li v melancholickém rozpoložení, malujte bambus, jste-li ale veselí, malujte orchidej, protože její listy rostou jako by létaly, květy se radostně rozevírají a vůkol se rozlévá pocit blaha.“- zní slova jednoho čchanového mnicha z období Jüan. Malbě orchidejí se v Číně věnovali nejenom literáti či vzdělanci, ale věnovaly se jí často i mladé ženy. Nejeden kurtizána byla známa pro svůj malířský talent. Umělce ale nezajímaly květy, spíše listy této podivuhodné a nenápadné rostliny. Dokázala se v travinách skrýt tak dobře, že nebylo téměř možné rozeznat, co jsou traviny a co listy orchideje. Je považována za jeden z nejsložitějších motivů „čtyř vznešených“, právě pro svou

nenápadnost a pro půvab jejích listů v pohybu. Ten, kdo ovládl umění takto orchidej zobrazit mohl být považován za mistra.

Pokud jde o její symboliku, již Konfucius se zmiňuje o jejích vynikajících vlastnostech, které poukazují na ctnosti „dokonalého muže“. Pro básníka Čchu Jüana byla orchidej symbolem čestnosti, přímočarosti charakteru a mravní síly muže, proto se k ní ve své básnické tvorbě často vracel. (Hrdličková, Trnka, 2010)

## Borovice

Borovice byla v Japonsku i Číně pro své vlastnosti téměř uctívána. I ona je společně s bambusem výrazem mužského principu jang. Její pokroucené a drsné kořeny, prorůstající půdu i skály, vlnící se i několik metrů nad povrchem Číňanům připomínají draky, schovávající se ve stínech a čekající na příhodný okamžik objevit se světu.

Nejen Konfucius hodnotil její výjimečné vlastnosti, ale i taoistický filosof Čuang-č o ní řekl: „Ze všech věcí, které čerpají své žití ze země, pouze borovice a cypřiš jsou vzory stálosti, protože se zelenají v létě i přes zimu.“ Je proto všemi pokládána za symbol dlouhověkosti. V těžkých dobách či chvílích je myšlenka na statečnou borovici lidem povzbuzením. (Hrdličková, Trnka, 2010)

*„Rovná a ušlechtilá borovice a horách. V údolí ledový vítr burácí až strach. Mohutnou silou větve tají, mrazivá jíní na ně uléhají. Rok mine. Neohne se borovice přímá. Což nestudí ji mráz a nebolí ji zima? Ona však pevně na svém místě stojí a mužnou silou odolává v boji.“*

– Liou Čen, jeden ze „Sedmi mistrů poezie období Tien-an“ (tamtéž, s. 196-212)

## Lotos

Lotos je symbolem čistoty. Vyrůstá z bahna, aniž by byl jeho květ pošpiněn. V Buddhismu, který se na Dálném východě rozšířil nejprve v Číně a později v Koreji a Japonsku, lotos vyjadřuje smysl nejvyšší pravdy a dokonalosti. Výraz „sedět na lotosu“ znamená znovuzrození v ráji, neboť v buddhismu je Buddha často znázorňován v poloze sedu se s kříženými nohama na



Obr. 27



lotosu. Proměnlivost lotosu v různých ročních obdobích se stala symbolem pro jednotlivé fáze lidského života: Plod vyjadřuje minulost, květ současnost a lotosový stonek budoucnost.

Pro čínského malíře Čchi Paj-ša byl kromě známých a vděčných témat námět lotosu velmi oblíbeným. Čchi vyrůstal v provincii Chu-nanu, v kraji obdařeném vodami, kde se téměř před každým obydlím nacházel rybníček s lotosy. Maloval je v jejich různých fázích proměn, celý svůj život, až do pozdních let, kdy mu byl tento námět bližší a bližší. Staly se pro něj symbolem vysokého věku. Na jeden ze svých obrazů napsal báseň o starší ženě, která s povzdechem sleduje hladinu pokrytou uvaďajícími lotosovými květy. Vždyť ještě nedlouho předtím byly svěží – staly se tak připomínkou rychlého toku času. (Hrdličková, Trnka, 2010)



Obr. 28

## 1.4 Odrazy kaligrafie a tušové malby v Českém umění

### Japonský a čínský vliv v Evropě

Jak japanoložka Markéta Hánová ve své knize Japonismus ve výtvarném umění v Čechách uvádí, lze v evropském výtvarném umění podchytit tři hlavní období asijských vlivů, zejména pak těch čínských a japonských.

Vliv východního asijského umění a kultury zasáhl do doby evropského baroka a rokoka. Nejprve k nám putovaly asijské a exotické předměty za Habsburků již od poloviny 16. století, konkrétně díky Rudolfovi II., který byl obecně vášnivým sběratelem umění. Kdo však stál za tím, že se do našich zemí tyto předměty vůbec dostaly byly obchodní mocnosti – Španělsko, Holandsko, Anglie a Portugalsko, které uskutečňovaly výpravy na Dálný Východ. V 17. století, které se považuje za první vlnu vlivu a která trvala až do 19. století, výsadní právo obchodu s Japonskem získalo Holandsko (prostřednictvím Východoindické společnosti) a to díky tomu, že bylo jediné, které nešířilo své náboženství a neorganizovalo misie (oproti Španělsku a Portugalsku). Jako jediné tak legálně získalo vstup do země v zátocce u Nagasaki i poté, co Japonsko uzavřelo hranice a zakázalo jakékoliv styky se zahraničím. Důvodem bylo pronásledování křesťanských misionářů zejména ze Španělska a Portugalska a jejich japonských následovníků.

Východoindická společnost do Evropy dovážela nepřeberné množství artefaktů: svitky, tisky, ale zejména pak užité umění jako lakované zboží či porcelány z Arity. Až do konce 18. století byly japonské lakové výrobky i porcelán označovány jako „chinoserie“ a zdobily hlavně kabinety kuriozit neboli čínské salonky ve šlechtických interiérech. Ačkoliv čínské a japonské motivy těchto chinoserií ovlivnily v exotické vlně pozdně barokní dekory malířství, užitého umění a architektury, nepřekročily roli prosté předlohy.

Druhá vlna vlivu přišla v polovině 19. století, kdy Japonsko po dlouhé, téměř dvousetleté odluce znovuotevřelo hranice a obnovilo styky se zahraničím. Umělecký vliv se tentokrát šířil oboustranně, kdy západní inspiraci japonským uměním a kulturou nazýváme japonismem. (Hánová, 2014) Japonismus nezahrnoval pouze inspiraci uměním a nezaměřoval se pouze na styl výtvarné oblasti, ale podněcoval i literární a společenskou imaginaci tvořící exotický svět Japonska přenesený do Evropy – dostával se na světlo skrze

výstavy japonského a čínského umění, slavnosti a plesy, čajovny, odívání, divadlo, hudbu a literaturu. Vlna inspirace asijským uměním zasáhla nejvíce francouzské malířství a umělecké řemeslo po Světové výstavě v Paříži roku 1867, kam každý rok přijížděli i čeští umělci. Tehdy se také rozrostl obchod s uměleckým zbožím mezi Francií a Japonskem. Francouze upoutala zejména vysoká kvalita uměleckého řemesla a propracovanost děl, která vzbudila pochvalnou kritiku. (str. 18) Významnější úlohu sehrály zejména japonské dřevořezy v té době zejména v malířství a grafice, protože přesáhly oblasti filosofie tvůrčího procesu, odporující ilusionismu jak ve formální, tak obsahové rovině. Dřevořezy na galerijním trhu inspirovaly například barbizonského krajináře Théodora Rousseaua nebo Jean-Francoise Milleta. První vlna japonismů v evropské malbě tak byla inspirována především díly Kacušika Hokusai. (Hánová, 2014)



**Obr. 29** *Hora Fudži nad bouřkovými mraky*: Kacušika Hokusai 1831

Ačkoliv nejvýznamnější inspirace byly čerpány z japonských dřevořezů, nesmíme opomenout i důležitost kaligrafie a tušové malby. Původní principy dálně východního umění totiž můžeme najít v japonském stylu jamatōe a monochromní tušové malbě, převzaté z čínských vzorů. Nejvíce na evropské malíře zapůsobila díla tehdejšího japonského malíře Kanawabe Kjósai, jehož tušová malba byla nazvána „impresionistickou“. Jeho díla se

dostala na výstavu ve Vídni roku 1873. Inspirace těmito technikami a metodami tvorby přinesla invenci zejména v užití štětce, rozvolnění štětcových technik, kompozice a posílila náměty odrážející hluboký vztah k přírodě. Phillipe Burty, který původně pojmenoval fenomén japonismu zorganizoval roku 1878 přehlídku kaligrafie, kterou demonstroval japonský malíř Wanatabe Seiteie. Burty sám jako grafik a kreslíř oceňoval výrazové prostředky akvarelu a tušové skici. Japonská tušová malba a kaligrafie jež stály na principech subjektivní interpretace přirozeného rytmu a plynoucí životní energie uvnitř i vně člověka, podle Burtyho představovaly nové kritérium pro rozvinutí uměleckého individualismu a imaginární vize v evropské tvorbě. Přirozený rytmus tušové malby a štětcových úderů ovlivnil například expresivní projev Toulouse-Lautreca v olejomalbě, a hlavně v jeho litografických plakátech.

### **Japonismus v Čechách**

Vinou společenské situace koncem 19. století v Čechách, kterou formovalo hnutí národního obrození, byly reakce na vlnu japonismu celkem opožděné. O prosazení japonismu do tradičního malířství jako jednoho z nových přístupů k malbě se zasadili zejména čeští umělci působící v Paříži, kteří studovali a tvořili pod přímým vlivem francouzského umění.

Česká výtvarná moderna se opírala zejména o „výtvarnou původnost a kvalitu“ a měla spíše odmítavý postoj k přebírání módních ornamentálních klišé z evropských uměleckých interpretací. České avantgardní hnutí však reagovalo na ornamentálně dekorativní styl a naplňovala prvotní význam secesního hnutí. Hlavní myšlenkou hnutí bylo hledání vztahu k přírodě a zachycení její pravdivé tvarové podstaty, jenž je pak převáděna a zjednodušena do formy dekoru. S nástupem hnutí v devadesátých letech i vzrostl zájem poznávat nové mimoevropské kultury a hledat v nich zdroje inspirace. Oproti předešlé generaci umělců, která se opírala o historické a národní kořeny, avantgarda motivována exotickými vlivy spíše utíkala ze sféry reality do fantasmie. Byla to forma protestu a útěku od šedivé reality tehdejší doby a politické situace, která v umělci formovala odpor k jevům vnějšího světa. Toto útočiště představovaly umělecké proudy počínaje neoromantismem, k dekadenci a symbolismu. (Hánová, 2014)



Na přelomu století učarovala exotika Japonska také literaturu, divadlo a zábavní podniky. Kromě toho se začínaly pořádat i výstavy japonského umění, jako například Japonské dřevoryty ze sbírek malíře a grafika Emila Orlika. K japonským dřevořezům obrátil dále pozornost Spolek výtvarných umělců Mánes, a to díky jejich kolegům Jiránkovi a Hofbauerovi, kteří tehdy podnikli cestu do Paříže, kde se s touto formou umění setkali osobně. K šíření povědomí o japonském umění přispěly samozřejmě i zprávy z časopisů či cizojazyčné knihy o japonském umění překládané do češtiny a němčiny, a pak také tematické přednášky pořádané nejčastěji Uměleckoprůmyslovým museem v pražském Rudolfinu. (Hánová, 2014)



**Obr. 30** *Návrat domů*: Emil Orlik 1906



## Ornament, kompozice, perspektiva a práce s prostorem

Ornament vystihuje svými vlastnostmi „kinetickou možnost malířství“. Tím, že stojí na principu proměny světelných odstínů a pojetí barvy v dekorativních plochách, ovlivnil formální skladbu evropské krajinomalby. V tomto pojetí se nejedná o ornament jako dekor ve smyslu zdobného znaku, nýbrž o ornamentální symbolon přírodních znaků a jejich rytmický princip vyjadřující vnitřní dynamiku přírodních zákonitostí. Tento typ ornamentálnosti, stejně jako ve východní krajinomalbě či literátské malbě, klade důraz na proudící energii ve věcech neboli energii zvanou čchi v pojetí východního principu filosofie. Zejména impresionisté uplatnili ve své tvorbě ornamentální zákonitost barevných ploch proudícího světla a vzduchu snížením prostorového dojmu. Mezi nejznámější umělce poučené japonským výtvarným jazykem patřili Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh či Edvard Munch. Díla těchto evropských malířů se pak stala druhotným zdrojem japonské inspirace pro české modernisty.

Pokud jde o perspektivu, vedle ornamentu a pozornosti na detail se japonské malířství a tvorba zaměřovala na zachycení celkového záběru sledovaného děje. V čínské a později i japonské krajinomalbě byl uplatňován princip několika úhlů pohledu, jak je zmiňováno na začátku práce.



**Obr. 31** *Vlna od Kanagawy*: Kacušika Hokusai, 1830-1831

Tento princip zobrazování vyjadřuje filosofii neustálého přírodního děje, oproti západní malbě, která se zaměřuje pouze na jediné ohnisko pohledu. Emil Orlik tuto evropskou tradici narušil ve svém díle *Ráj*, kde znázornil jak pohled z ptačí perspektivy, tak i průhled do zadního prostoru obrazu, po vzoru japonské kompozice. Kromě toho ve svém obraze uplatňuje i stylizované přírodní prvky a můžeme zde pozorovat značnou podobnost mořských vln s Hokusaiovou tvorbou. (Hánová, 2014)

Co se týče kompozice, v Japonsku mezi nejtypičtější obrazové výjevy patří záběr na detail přírodního výseku, který se rozvinul z dálněvýchodní krajinomalby. Tento kompoziční princip se pak uplatnil i v umění dřevořezu a užitém umění. Zobrazování těchto monumentálních výseků technikou barevné tuše na zlatém povrchu či monochromní tuší též na zlaté či stříbrné ploše paravanů vyžadovalo určitou formu stylizace, což později vedlo



**Obr. 32** plakát II výstava spolku Mánes:  
Arnošt Hofbauer, 1899

k rozvinutí dekorativního slohu. Takto byl velmi často stylizován i vodní živel, který můžeme znát z děl Kacušika Hokusai a typického tvaru jeho Vlny od Kanagawy. Zachytil celistvost vlny, kterou lze vnímat nejenom z povzdálí, ale i přímo pohledem z lodě na moři, kde je vidět, jak je člověk oproti mocnému vodnímu živlu nepatrný. V japonské krajinomalbě tomu říkáme polycentrický pohled, jež nabízí „košatější“ zachycení skutečnosti. Dekorativnost vlny přejal například van Gogh a v Čechách zase ornament vlny interpretoval Arnošt Hofbauer na plakátu II. Výstava spolku Mánes. (Hánová, 2014)

Jak uvádí Hánová: „Vlna zde představuje moře všednosti, z níž nabízí záchranný kruh mladé umění

Mánese reprezentované v Topičově salonu.“ (tamtéž, s. 77)



**Obr. 33** Kapři Koi a želvy: Kacušika Hokusai 1813

Další typ stylizace vlny či proudění vody, formou vířivých vln v několika pásech, představil Hokusai ve svém obrazovém sborníku, konkrétně u dřevořezby kapra. Stejný nebo velice

podobný typ víření vln můžeme zpozorovat na jednom tablu z Muchova alba Documents décoratifs. Takováto stylizace proudění vln se stala obecně optickým idiomem secese a podobně pojatý lineární vzor nám může evokovat tzv. makarony čili prameny vlnících se vlasů Muchových obrazů mladých žen a dívek.



**Obr. 34** Documents décoratifs (motiv kaprů), tabule č. 60: Alfons Mucha, 1900 (detail)

V kompozici se dále velmi často používal asymetricky komponovaný vertikální prvek v podobě stromu, vodního pilíře, kouře, vodopádu či praporu, který předěloval části obrazu a najdeme jej v Hirošigeho tvorbě. Tyto prvky v české tvorbě pak můžeme pozorovat například na listu Pohled na Pražský hrad Tavíka Františka Šimona nebo na grafických listech Vojtěcha Preissiga Strom v květu, Zimní motiv nebo Zakletý ostrov.

Další inspiraci Hirošigeho tvorbou s diagonálou v kompozici použil Emil Orlik ve svém Deštivém dni v Kjótu, kde zachytil déšť pomocí diagonálního rastru. Hirošigeho i Hokusaiova tvorba je totiž na rastr a prostorové mžízování vertikálními i diagonálními prvky velmi bohatá a sloužila tak jako inspirace nejenom Orlikovi. Podobně jako Hokusai využil rastrový průhled i Vojtěch Preissig na listě Hradčany na jaře. (str. 104) (obrázky) Preissig také hojně využíval plošné arabesky, což můžeme vidět například v jeho akvatintě Zasněžené stromy nebo barevném leptu Krajina s mraky atd. Samozřejmě čerpal inspiraci opět od známého Hokusai a jemu podobných japonských dřevorytců té doby, kteří stylizovali svá díla do větších jednobarevných plošných celků při zachycení oblak, mořských vln, či zasněžené krajiny. (Hánová, 2014)

V japonské krajinomalbě a umění obecně, měla a má velký význam práce s prázdným a plným prostorem a jejich vzájemnou vyvážeností. Tato filosofie má svůj původ v buddhismu, který se obecně odráží v japonské tvorbě. Záměrně nedokončené linie a prázdnost vystupující z obrazu podněcuje představivost, navozuje pocity tajemna a hloubky a více nás vtahuje do děje obrazu. Velmi dobře tento princip pojal Emil Orlik na svém barevném leptu Japonské děti přihlížejí slavnostnímu průvodu, kde velmi zajímavě zvýraznil prázdnou plochu mimo střed figurální kompozice. Na plátně Model, potom zase prázdnou



plochu doplňuje japonskými předměty, jako maskou pro tanec bugaku. Kromě toho zde Orlik použil i osobní „pečeť“, vlastní monogram stylizovaný do čtverce, který velmi připomíná tradiční čínské a japonské pečete používané pro doplnění maleb o poezii, myšlenku autora či jako podpis umělce. (Hánová, 2014)

#### 1.4.1 Vojtěch Preissig

Vojtěch Preissig žil na přelomu 19. a 20. století, zažil období nacistické okupace a neodmyslitelně patří do skupiny nejvýraznějších a nejvýznamnějších českých umělců první poloviny 20. století. Věnoval se zejména grafice, typografii, ilustroval dětské knihy a účastnil se protinacistického odboje, pro který vytvořil nespočet grafik. Experimentoval v tiskařských technikách, v použití barev či v procesech přípravy štočků, což přispělo k inovaci v tiskařské praxi velkých podniků a tiskařského řemesla obecně. Ve svých dílech shrnul dobový vizuální jazyk, od přírodního dekoru, přes pohádkové a přírodní motivy až k japonizujícím kompozičním schémátům. Jeho záběr námětů však nebyl nijak široký, neboť se často jednalo o úzký výběr motivů jako jsou stromy, ženské figury, květinové vzory a podobně. (Vlčková, 2012)

#### Inspirace japonskými dřevořezy

Preissigovu tvorbu ovlivnily i japonismy pronikající skrze francouzské prostředí, kde studoval grafické techniky. Zapůsobily na něj jak v přírodní symbolice, tak i ve tvarově abstrahující skladbě obrazu. Při svém studiu v Paříži tehdy ilustroval mnoho knih a časopisů, ve kterých používal rostlinný ornament a plochy na bázi japonských dřevořezů. Můžeme to spatřit například v nejstarší verzi ilustrací Broučků či v časopise *L'Assiette au Beurre*, který paroduje veselé obrázky z domácností a svou stylizací je velmi podobný právě již zmíněným Broučkům.



**Obr. 35** *Dívčí hlava s orchidejí z cyklu Sedm orchidejí: Vojtěch Preissig, 1900*

Pokud jde o Preissigovy rostlinné motivy, lze zde spatřovat podobnost s dálněvýchodními motivy „květín a ptáků“ po vzoru manuálů jako je Zahrada hořčičného semínka či Hokusai manga. Na listech Sedm orchidejí se setkává secesní symbolika rezonující s dekorativními prvky po vzoru japonské školy Rimpa a inspiracemi Muchou, kterého Preissig často navštěvoval, když byl v Paříži. (Hánová, 2014)

Mezi nejčastější Preissigovy náměty s japonským nádechem patří stromy a krajiny. Jak je zmíněno výše, používal tento námět v nepřeborném množství a obměnách technik a kompozic, které mají původ v dálněvýchodní filosofii umění.



**Obr. 36** *Hradčany na jaře*: Vojtěch Preissig, 1907



**Obr. 37** *Strom v květu z alba Coloured Etchings*: Vojtěch Preissig, 1906



### 1.4.2 Ladislav Čepelák

Ladislav Čepelák patří mezi umělce druhé poloviny 20. století inspirující se krajinou, přírodními prvky a barokním uměním. Jak je již zmíněno Hánovou, to bylo částečně ovlivněno vášnivým sběratelstvím exotických uměleckých předmětů Rudolfelem Habsburským, zejména těch z Asie, a to prostřednictvím obchodu vedeného Východoindickou společností v pozdějších letech.

Věnoval se zejména volné grafice a kresbě. Při své tvorbě užíval tradiční techniky, jako je uhel, tužka či tuš a z grafiky potom lept, akvatinta či mezzotinta. Ačkoliv se jeho ranná tvorba obrací spíše ke vzoru starých mistrů, jako je Rembrandt van Rijn nebo svým obrazovým prostorem a dominantou umístěnou po stranách obrazu odkazuje k holandským krajinářům 17. století, přesto se v jeho dílech nezapře podobnost s čínskou či japonskou tušovou krajinomalbou. Tisky sice tvoří po evropském způsobu, s evropským pojetím perspektivy, ale skály i příroda na nich působí stejně monumentálně. Ladislav Čepelák měl v krajině ohromnou inspiraci, neustále o ní přemýšlel. Dalo by se říci, že se svým pochodem myšlenek velmi podobal čínským a japonským literátům, obohacující svá díla o poezii či pár výstižných slov. Vápenková ve své knize *Proměny krajinného motivu* popisuje, že Čepelák si psal své myšlenky o krajině do svých deníků: „krajina po dešti – hluboké šťavnaté tóny“, „temně hnědá a svítivě zelená pole“, „odpolední slunce – havrani ve stromech“, „večer: let divokých kachen“... (Vápenková, Vovsová, 2014)

#### Inspirace japonskou krajinomalbou

Později se Ladislav Čepelák začal japonským uměním intenzivně zabývat. Jelikož byl sám o sobě zaujatý přírodou a krajinou, není divu, že se v tomto umění našel. V umění dálného východu se nekonečná krása přírody projevuje jak v krajinném celku, tak i v detailu. Stejně jako se v literátské malbě malíři zabývali čtveřicí vznešených a dalšími motivy, tak i Čepelák si rozdělil krajinu na důležitá



Obr. 38 *Hnízdo*: Ladislav Čepelák, 1963

témata, která zpracovával zvlášť. Dokonce zašel i dál a strom rozdělil na kmen, větve, listy, ptačí hnízda. Pole rozdělil na osení, obilí a květy atd. Vytvořil například soubor *Zátiší*, kde zobrazoval macešky, makovice, lastury, ořechy aj., které v sobě celkově nesou jistou symbolickou hodnotu velmi podobnou, jako vnímáme v dálněvýchodní literátské malbě.

Svou pozornost soustředil na tyto a další jednotlivé objekty v jejich přirozeném prostředí a sledoval jejich změny v cyklu času. Například ptačí hnízdo má své proměny, které přímo souvisí s ročním obdobím. Na jaře jej spíš slyšíme v podobě ptačího zpěvu, v létě nám zmizí z očí pod hustým listím, na podzim ho spadane listí opět odhalí a v zimě jej zapadá sníh. Velmi nápadná je také symbolika a Čepeláková myšlenka u pavučiny, jejíž subtilnost symbolizuje křehkost lidského bytí, ale zároveň i rozmanitost přístupů a nekonečné variace. (Vápenková, Vovsová, 2014)



**Obr. 39** *Pavučina*: Ladislav Čepelák, 1966

Stejně tak jako staří čínští a japonští mistři i pozdější umělci, Čepelák toužil pochopit jedinečnou neopakovatelnost a principy nekonečného sledu okamžiků. Snažil se jednotlivé



**Obr. 40** *Zorané pole II.*: Ladislav Čepelák, 1962

okamžiky zachytit a tím je vyjmout z věčného koloběhu a sledu událostí. Po vzoru učení zen-buddhismu ve svých grafikách polí, oblohy či přírodních detailů zachycuje koncept prázdnoty, která také utváří prostor, tvar a hmotu. Zaplněná a prázdná plocha neohraničeného prostoru v jeho grafikách se propojuje v jeden

harmonický celek. Ve svých dílech promítá vnitřní podstatu zobrazované skutečnosti tak, jak to dělali japonští krajináři. (Vápenková, Vovsová, 2014)

### 1.4.3 Šárka Trčková

Šárka Trčková již od dětství vyrůstala v uměleckém prostředí, jelikož její otec byl také výtvarníkem. Prošla si obdobím Sametové revoluce, kdy studovala na AVU a původně se zaměřovala zejména na malbu. Se svými díly však nebyla spokojená a obrátila se tedy ke grafice, kterou se zabývala už předtím. Začala se jí věnovat ve velkém a později nastoupila do ateliéru Dalibora Chatrného, kde své znalosti ještě více prohloubila. Ve své výtvarné práci se Trčková soustředila a zaměřovala především na hlubotiskové grafické techniky a techniku akvarelu. (Kokolia, 2018) Právě proto je její tvorba svou jemností vizuálně blízká



Obr. 41 *Houbaři.*: Šárka Trčková, 1999

východní malbě, ačkoliv se jí nikdy přímo neinspirovala. Nejvíce je pak podobná moderní tušové malbě a tvorbě mladých čínských umělců experimentujících s barvami. Její tvorba je tajemná a hluboce citová, ačkoliv motivy si hledala, co nejprostší.

### Zachycení podstaty věcí i nehmatatelného

Šárka Trčková si po celou dobu své tvorby vybírala všední, ale zároveň oduševnělá témata. Pro jednu ze svých zásadních výstav si vybrala název „Na houbách“. Náměty lesa, houbařů či pohádek v sobě skrývají jistou filosofickou hloubku. Přece jen úsloví „být na houbách“ se užívá v přeneseném významu doby před narozením. Ve svých dílech se Trčková zaměřila především na ty metafyzické houbaře, představující nenarozené a mrtvé. Platí to i pro námět lesa, kam se lidé na houby vydávají, ačkoliv je zde vše nevyzpytatelné a tajemné. Téma lesa, divočiny, v níž se ztrácíme pro ni symbolizuje takřka neproniknutelný a skrytý svět nevědomí. (Kokolia, 2018) Podobný respekt k lesům mají například i v Číně a Japonsku, kde je berou jako posvátné místo. Do některých lesů je dokonce zapovězený vstup, jako třeba do lesa Aokigahara na úpatí hory Fudži. Pro Japonce je to historicky prokleté místo,



ve středověku spojené s démony a přízraky a v současnosti zase místo, kde svůj život ukončil nespočet lidí.



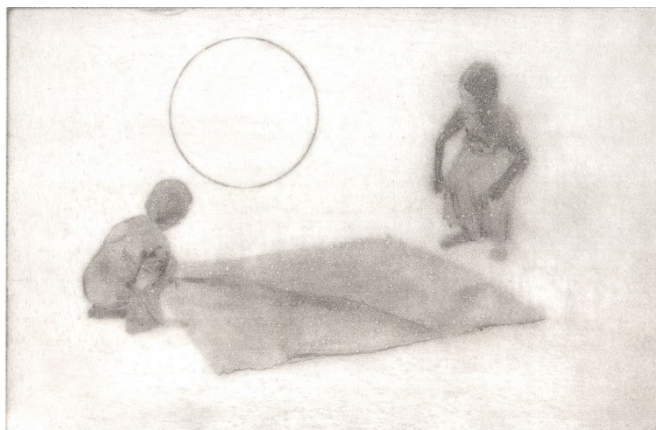
**Obr. 42** *Z lesa*: Šárka Trčková, 2003

V další tvorbě Trčkové se motiv hub postupně vytratil a více se zaměřila na zobrazení dětí. Nejspíš i proto, že její velkou inspirací byl její syn David. Jak totiž sama prohlásila „žena je jen půlkou bytosti, teprve s dítětem je celá“. Téma lesa, ale však nadále zůstávalo a halilo příběh dětí do jakési roušky tajemství. Děti vnímáme jako bezbranné a les jako mocné, nevyzpytatelné místo, kde se může odehrát cokoli. Kam ty děti jdou? Co budou dělat? Co se stane dál? To jsou otázky, na které ani Trčková sama nedokázala odpovědět. Nad tvorbou nepřemýšlela tímto způsobem, jen spontánně tvořila. (Kokolia, 2018)

Možná i to, že její díla vyvolávají takovéto otázky ji přibližuje k dálněvýchodním malířům, kteří například rohovou kompozicí a prací s prostorem dokázali v jedinci navodit pocit tajemna a vzbudit představivost.

Velmi zajímavým prvkem v její tvorbě je kruh nebo bublina. Šárka tento symbol využívá velmi otevřeně. Kruh může symbolizovat bezpečí, dokonalost a harmonii, ale ve formě bubliny i nestálost, a dokonce se může proměnit i ve zbraň. (Kokolia, 2018)

V zenové filosofii má kruh velmi podstatný význam. Enso neboli zenový kruh symbolizuje pozitivní energii, vyzařuje z něj síla, ale i nekonfliktnost, nezaujatost a prázdnota. V kaligrafii může být zobrazen uzavřený, nedokončený či neuzavřený. Mezi mistry kaligrafie je dokonale namalovaný kruh považován za mistrovské dílo.



**Obr. 43** *Chytání*.: Šárka Trčková, 2010

V dílech Trčkové také můžeme spatřovat různé variace kruhů a bublin, prázdných, plných, či dokončených i nedokončených kruhů. Pokaždé v jiném kontextu a pokaždé s jinou symbolikou. Jako příklad mohu uvést akvatintu *V kruhu*, kde se chlapec nachází přímo v nedokončeném kruhu připomínající kruh (kruh Enso, pozn. autorky). (Kokolia, 2018) I forma zpracování připomíná kaligrafický tah štětce. Kruh zde snad symbolizuje koloběh života, uvědomění, že chlapec na obraze se jednou stane sám sebou a zároveň i aktivní součástí lidského koloběhu bytí.



**Obr. 44** *V kruhu*: Šárka Trčková, 2011

## Podobnost

Velmi podobně jako Šárka Trčková k tvorbě přistupuje i čínský malíř Tian Liming (pozn. autorky), který je aktuálně zástupcem vedoucího katedry tušové malby na Ústřední výtvarné akademii v Pekingu. (Král, 2001) Není možné si nevšimnout jisté podobnosti mezi díly Šárky Trčkové a Tiana Liminga. Snad svým jemným přístupem k tvorbě a práci s barvou jsou si podobní, ačkoliv oba používají jiné médium. Stejně jako Trčková se zaměřuje na všední témata. (pozn. autorky) Maloval rozesmáté dělníky, rolníky a vojáky či zachytil běžný život lidí na náhorních pláních v Tibetu. (Král, 2001)

*„Tian Liming se nikdy neomezoval limity technik tušové malby, např. barvy aplikoval technikami užívanými v akvarelu. Jeho obrazy nemusí na první dojem připomínat tušovou malbu a některé výrazné prvky jeho tvorby jako je hra stínů čínské tradiční umění nezná.“*  
(tamtéž, s. 58)



**Obr. 45** Zjasněná mysl: Tian Liming



#### 1.4.4 Jiří Straka



**Obr. 46** *Kobylka a meloun.*: Jiří Straka

Malíř Jiří Straka se věnuje zejména současné čínské tušové malbě. Už jako malé dítě jevil zájem o čínské výtvarné umění a obdivoval známého mistra Čchi Paj-š. Vystudoval Střední uměleckou školu Václava Hollara, kde ho podle jeho zájmu o čínskou tušovou malbu přezdívali „Čchipajš“ (pozn. autorky). Následně studoval sinologii na Karlově Univerzitě. Studium ale nedokončil, kvůli příležitosti odjet za uměním do Číny. Tam se věnoval dvouletému studiu tušové malby na Ústřední akademii výtvarných umění v Pekingu, kde dnes vede třítydenní workshopy západní kresby a malby. Ještě před tím, než se

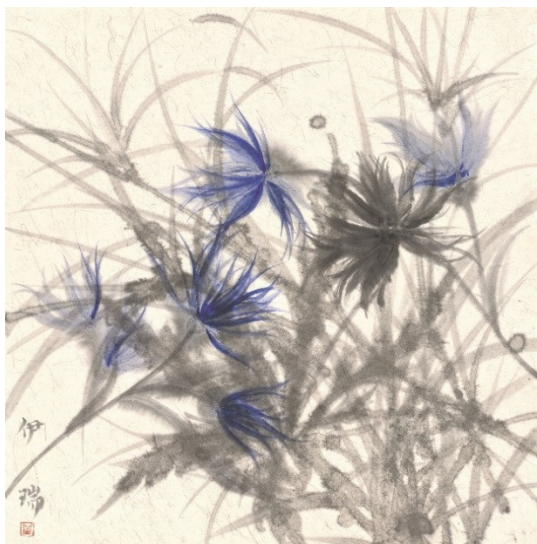
definitivně odstěhoval do Číny společně se svou čínskou manželkou, pracoval jako restaurátor asijských sbírek Národní galerie a věnoval se například náročnému podlepování svitků.

Aktuálně střídavě přejíždí z Číny do Čech a v obou zemích aktivně tvoří a vystavuje. Stále se věnuje technice tušové malby, kterou přenáší jak na tradiční rýžový papír, tak na porcelán. (Slívová, 2019)

#### **Tradiční technika, inspirace současností**

Inspiraci pro svou tvorbu čerpá z různých zdrojů, ale především z prostředí, které jej zrovna obklopuje. Původně, když ještě studoval v Pekingu, se zaměřoval na tradiční techniky čínské tušové malby, ale později ho tento typ tvorby omrzela a našel si nový způsob vyjádření. Často hledá inspiraci v přírodě. I přes tvorbu tradičními technikami a postupy se nenechává svazovat striktním dodržováním pravidel, ale dospěl k vyzrálým tušovým obrazům

spadajícím do takzvané malby bez kostí. Často a velmi rád maluje přímo v plenéru na velké formáty různé krajiny, květy či rostliny. (Shu, Král, 2010)



**Obr. 47** *Česká louka*: Jiří Straka



**Obr. 48** *Kabely a dráty*: Jiří Straka

Svou cestu uměním si prorazil hlavně v Číně, a to po živé malbě v Pekingu v Prostoru 798, kde ztvárnil na velký formát vepřové srdce v nadživotní velikosti. V čínské filosofii buddhismu má srdce duchovní význam spojený s vnímáním a chápáním světa. Straka tento tradiční koncept přesáhl tím, že ztvárnil srdce zvířecí a tím si získal pozornost čínského publika. Kromě námětů srdcí ztvárňuje i každodenní předměty, které vytažením z kontextu povyšuje na umělecká díla – náhodně nalezená pírká, všední výjevy jako moucha ve sklenici vody, rozmáčkнутý komár, vážka na pantofli, detaily ze staveníště či kabely a dráty. Ty byly součástí výstavy *Eko – Ink* v Galerii DSC v Praze minulý rok na podzim a významově diváka přenesly na staveníště a ulice v Číně, kde se v současnosti nehledě na životní prostředí staví ve velkém. (Shu, Král, 2010)

Ztvárnil i více vyzývavá témata reagující na společenské tabu a problémy s nelegální prostitucí, jako byla výstava *Květy v moři zla*, která se svým zjevem jako jediná celkem vymyká Strakově dosavadnímu jemnému stylu.



**Obr. 49** *Vepřové srdce*: Jiří Straka



## 1.5 Didaktická část

### 1.5.1 Reinterpretace teoretických inspirací

Ke správnému uchopení tvorby na takovéto téma je nejprve důležité žákům náležitě představit umění dálného východu a uvést ho do kontextu. Na základě teoretických znalostí o tušové malbě Dálného východu žáky v úvodní hodině okrajově seznámím s historií a kontextem, ukážeme si jednotlivá nejvýznamnější díla asijských mistrů tušové malby, jak z Číny, tak Japonska, na nichž stručně představím jednotlivé styly tvorby. V návaznosti představím vybrané české umělce tvořící v duchu tušové malby a poukážu na jisté podobnosti a inspiraci.

Cílem úvodní hodiny a prezentace je uvést žáky do problematiky tušové malby Dálného východu a dát jim inspiraci pro následnou tvorbu v praktické části.

Praktická část bude probíhat jako klasická hodina výtvarné výchovy, abych nezasáhla do zajetých zvyklostí ve třídě a nezpůsobila rozepře a úzkost mezi jednotlivci. Budu klást důraz na individualitu a sebevyjádření jedinců, k čemuž se mnohdy v našem klasickém školství nedostává. Do lekcí však zařadím tradiční asijské postupy a návody a přiblížím jim tím alespoň v jednoduchosti asijskou mentalitu a filosofii. Na dálném východě byl důležitý přesně naučený postup, kterým svým opakováním umělci dosáhli dokonalosti. Teprve po zvládnutí několika důležitých technik získali prostor pro vlastní seberealizaci a plné vyjádření. Jelikož se na dálném východě již od útlého věku lidé věnovali umění kaligrafie, není divu, že se tento precizní postup přesunul i do tušové malby. Toto ale neplatí zcela po celém dálném východě. Zejména v čínském tušovém malířství vidíme jistou rozvolněnost při tvorbě starých mistrů, kteří si sami hledali svou vlastní cestu k jednotlivým technikám, které pak později dostaly své jméno podle daného mistra či podobnosti. Oproti tomu v Japonsku se tato preciznost drží velmi dlouho, důkazem jsou tomu i jednotlivé metodologie technik tušového malířství, které si převzali od Číňanů, například kniha „Zahrada hořčičného semínka“, ze které budu vycházet ve své práci s dětmi. Samozřejmě nesmím opomenout i další kvalitní metodologie jako například „Síň deseti bambusů“ či čistě japonské metodologie „Hokusai Manga“ od známého umělce Kacušika Hokusaiie zaměřeného na techniku japonského dřevorytu.

Kombinací těchto dvou postupů žákům mohu vyjít vstříc s individuálním přístupem a zároveň jim představit tvorbu takovou, jaká byla před několika staletími na Dálném východě. Seznámím je tak i s jiným druhem kultury a mentality, která v Asii přetrvává i dodnes, přes všechnen moderní pokrok a vývoj doby.

### **1.5.2 Psychologie dítěte v období pubescence**

Pro svou práci jsem vybrala nejmladší třídy víceletého gymnázia, Primu a Sekundu. Jde tedy o žáky nastupující do puberty, ve věku mezi deseti až třinácti lety.

Tato etapa života je pro žáky škol klíčovým zlomem. Z celkem klidného období mladšího školního věku, kdy jsou děti družné, extravertní a zajímají se o svět dospělých, ve kterých stále ještě vidí svůj vzor, se dostávají do období vzdoru, kdy jsou k autoritám mnohdy kritičtí a jejich zájem směřuje spíše k uznání skupiny či party a přátel. Často jsou i více nevyrovnaní a mají sklon k labilním náladám. (Piaget, 1997) Toto vše je třeba vzít v potaz, pokud připravujeme pro děti procházející výše zmíněným obdobím výukový program.

### **1.5.3 Porucha autistického spektra**

Do jedné ze tříd, se kterou jsem v rámci praktické části pracovala docházel i autistický žák. Bohužel mne o této skutečnosti nikdo z vedení ani z profesorského sboru neinformoval dopředu, což dle mého názoru bylo z jejich strany velké pochybení. Tato zásadní informace mi byla sdělena až několik dní po konání lekcí tušové malby. S touto situací jsem se tedy musela vyrovnat dle svého nejlepšího vědomí a svědomí.

Na první pohled mi bylo jasné, z chování žáka i z jeho slovního projevu, že nejspíš není něco v pořádku. Naštěstí jsem měla částečnou průpravu z přednášek. Navíc mám s autistickými projevy chování osobní zkušenost. Naštěstí žák byl schopný verbální komunikace i porozumění kladeným otázkám, nejspíš tedy trpěl jen lehkou formou autismu či Aspergerovým syndromem, který se též řadí mezi pervazivní vývojové poruchy jako autismus. Ve výsledku jsem tedy reagovala přirozeně a vůči žákovi zvolila adekvátní individuální přístup.

### **Popis autismu**

Dle výzkumů z posledních let se autismus připisuje neurobiologickému původu spočívající na genetických faktorech. Tato porucha na sebe bere různé formy a projevuje se již od

nejútlejšího věku, přičemž trvá celý život. Děti s poruchou autistického spektra nedovedou správně interpretovat informace přijímané z okolí a nejsou schopny přiměřeně reagovat ani upevnit, co se naučily. Ačkoliv v minulosti byl autismus připisován špatné výchově ze strany rodičů a řadil se do třídy dětských psychóz, nyní se právem řadí mezi vývojové vady. (Vocilka, 1996)

### **Projevy poruchy autistického spektra**

Dítě nebo člověk trpící autismem má problémy s chápáním významu, s představivostí, je u něj narušená komunikace a sociální interakce. Děti s autismem oproti dětem zdravým postrádají často schopnost dostat se k podstatě a za podstatu poskytnuté informace. Dokáží zpracovávat pouze to „co je psané a dané“.

Představivost a sociální chování se u těchto dětí rozvíjí naprosto odlišně. Při hře dávají přednost například stavění kostek založeném na čistém vnímání před hrou „na jenom jako“ nebo „na něco“. Nejsou tedy schopné symbolické hry, což dále navazuje na neschopnost porozumění chování rodiny nebo okolí.

Lidé s autismem, schopní verbální komunikace často užívají tzv. echolálii, což doslovně znamená bezprostřední nebo opožděné opakování slov či vět. Samotná echolálie však není hlavním rysem autistické poruchy. Děti postižené autismem se chtějí do rozhovorů zapojovat, snaží se o komunikaci s okolím, ale mají omezené komunikační schopnosti. Například když chce malé dítě poslouchat rádio, vždy řekne: „Nech to rádio nebo ho rozbiješ“. Vlastně opakuje to, co slyší pokaždé, když se k rádiu přiblíží. Přitom by chtěl říci, že chce poslouchat písničky, ale jeho okolí mu nerozumí. Pokud jde o hodně malé děti, ty zdravé mají v komunikaci tendenci zobecňovat naučené pojmy. Například, pokud se naučí používat slovo „židle“ v jeho pravém významu, mohou začít toto určení používat i na jiné předměty sloužící k sezení jako lavici či křeslo. To se však s věkem odnaučí. U dětí s autismem jde o přesný opak. Slovo „židle“ používají pro jednu konkrétní židli určité výšky, barvy a tak dále. (Peeters, 1998)

Verbální komunikace je pro autisty příliš abstraktní, a proto se doporučuje pracovat zároveň s vizuálními komunikačními systémy, kde se spojuje symbol a význam.



Pokud jde o sociální interakci, lidé s autismem mají problém ve čtení a předvídání emocí, záměrů a myšlenek druhých. Když už, tak mají jen málo rozvinutou schopnost uvažovat o myšlení jiných. Chování lidí berou čistě jako čin a význam za ním jim uniká.

Výše zmíněnou poruchu v komunikaci, sociální interakci a představivosti můžeme shrnout jako tzv. „autistickou triádu“, jelikož jdou často ruku v ruce (Peeters, 1998)

### **Práce s dětmi trpící poruchou autistického spektra**

Je důležité přizpůsobit prostředí dítěti tak, aby vyhovovalo jeho kognitivnímu stylu, percepčním potížím a problémům s časovým odhadem. Dítě se nesnažíme přimět k adaptaci na běžné prostředí, naopak specificky uzpůsobujeme již od počátku okolí dítěti, abychom mu vytvořili prostředí, ve kterém se bude cítit bezpečně. Dítě je potom schopné přijímat nové informace a existuje mnohem menší pravděpodobnost rozvoje problematického chování.

Velmi efektivní metodou u dětí s poruchou autistického spektra je **metoda strukturovaného učení**. Ta zahrnuje zaměření se na *fyzickou strukturu*, což znamená že přímé prostředí (třidu, místnost) dítěti přizpůsobíme tak, aby se v ní co nejlépe orientovalo. Dále dítěti poskytujeme *vizuální podporu*, kdy dítěti předáváme informace pomocí vizuálních prvků a ikonických symbolů. To dítěti pomůže zmírnit nedostatek v paměťových, komunikačních i sociálních schopnostech. Navíc dítěti opět poskytujeme pocit jistoty. Důležité je také zajistit, aby *vizualizace času* byla pro dítě předvídatelná. K tomu nám dopomohou různé formy denních a pracovních režimů. V neposlední řadě je pro tyto děti snad nejdůležitější *individuální přístup*. Takže metody, které používáme při učení musíme vždy přizpůsobit potřebám, mentálnímu věku a úrovni poruchy dítěte. U dětí s autistickou poruchou může podobný vzorec chování pokaždé znamenat něco jiného, důležité tedy je každé chování také individuálně posuzovat. Jako poslední je třeba zmínit, že je potřeba si vše dokumentovat a zaznamenávat do speciálních záznamových archů, které by měly být k dispozici. Zaznamenáváme všechny druhy informací, například četnost spontánní komunikace, splnění či nesplnění úkolu či výskyt problémového chování. Je to velmi důležité pro komunikaci s pedagogem, rodiči a pro případné plánování dalšího postupu pedagoga. (Hrdlička, Komárek, 2014)

#### 1.5.4 RVP-G

Rámcové vzdělávací programy se opírají o novou strategii vzdělávání, která klade důraz na klíčové kompetence, jejich provázanost se vzdělávacím obsahem a uplatnění získaných vědomostí a dovedností v praktickém životě. Tyto kompetence vycházejí z koncepce celoživotního učení a formulují očekávanou úroveň vzdělání.

Rámcový vzdělávací program pro gymnázia je určen pro tvorbu ŠVP na čtyřletých gymnáziích a vyšším stupni víceletých gymnázií. Určuje a stanovuje vzdělávací úroveň pro všechny absolventy. Klade důraz na úroveň klíčových kompetencí, kterých by měli žáci na konci vzdělávání na gymnáziu dosáhnout a jako závaznou součást vzdělávání zařazuje do svého obsahu i průřezová témata. Podporuje rozmanitý přístup k utváření a realizaci vzdělávacího programu, jeho vhodného propojování ve shodě s individuálními potřebami žáků, včetně těch se speciálními vzdělávacími potřebami či nadaných žáků.

#### **Klíčové kompetence**

Klíčové kompetence zahrnují soubor vědomostí, dovedností, schopností, postojů a hodnot, které jsou zásadní pro osobní rozvoj jedince, jeho aktivní zapojení do společnosti a budoucí uplatnění v životě. Výběr a pojetí klíčových kompetencí vychází z toho, které z nich jsou považovány za podstatné pro vzdělávání na gymnáziu.

Na čtyřletých gymnáziích a na vyšším stupni víceletých gymnázií by si žák měl osvojit kompetenci k učení, kompetenci k řešení problémů, kompetenci komunikativní, kompetenci sociální a personální, kompetenci občanskou, kompetenci k podnikavosti.

#### **Učivo výtvarné výchovy**

Učivo výtvarné výchovy rámcového vzdělávacího programu gymnázií zahrnuje dvě oblasti: oblast *obrazových znakových systémů* a oblast *znakových systémů výtvarného umění*.

##### *Obrazové znakové systémy*

Oblast obrazových znakových systémů by měla žáky gymnázia ve výtvarné výchově rozvíjet z hlediska poznávání a komunikace, dále v interakci s vizuálně obraznými vyjádřeními, jak v roli autora, příjemce, tak i interpreta. Žák by měl být schopný vizuálně obrazná vyjádření chápat a uplatnit je na úrovni smyslové, subjektivní i komunikační. (Balada, 2007)

Měl by zvládat porovnávat různé znakové systémy, např. mluveného i psaného jazyka, hudby, dramatického umění, potom rozpoznat specifickou vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňovat jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě. Žák dále v konkrétních příkladech identifikuje charakteristické prostředky vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby, dokáže objasnit roli autora, příjemce i interpreta při utváření obsahu a komunikačního účinku vizuálně obrazného vyjádření. Na příkladech těchto vyjádření pak uvádí, rozlišuje a porovnává osobní či společenské zdroje tvorby, které identifikuje při vlastní tvorbě.

#### *Znakové systémy výtvarného umění*

V rámci oblasti znakových systémů výtvarného umění by měl žák být schopen nalézat, vybírat a uplatňovat odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů, dále rozlišovat umělecké slohy a umělecké směry z hlediska podstatných proměn vidění a stavby uměleckých děl a dalších vizuálně obrazných vyjádření. Na příkladech by měl uvádět příčiny vzniku a proměn uměleckých směrů a umět objasnit širší společenské a filosofické okolnosti vzniku uměleckých děl. V neposlední řadě by na konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření měl žák vystihnout, zda a jak se umělecké vyjadřovací prostředky výtvarného umění od konce 19. století do současnosti promítají do aktuální vizuální komunikace. Sám by měl samostatně experimentovat s různými vizuálně obraznými prostředky a při vlastní tvorbě uplatňovat také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění.

#### **Průřezová témata**

Průřezová témata vstupují do vzdělávání jako témata, která jsou v současnosti vnímána jako aktuální. Tato témata mají především ovlivňovat postoje, hodnotový systém a jednání žáků.

Do vzdělávání ve čtyřletých gymnáziích a na vyšším stupni víceletých gymnázií jsou zařazena tato průřezová témata: Osobnostní a sociální výchova, Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech, Multikulturní výchova, Environmentální výchova a Mediální výchova. (Balada, 2007)

*Osobnostní a sociální výchova* pomáhá žákům vést zdravý a zodpovědný život jako jednotlivcům i členům společnosti, poskytuje jim příležitosti přemýšlet o svých zkušenostech a o vlastním vývoji. Rozvíjí u žáků sebeúctu, sebedůvěru a schopnost přebírat



zodpovědnost za své jednání v různých životních situacích, při sebevzdělávání i při práci. Učí rozumět hodnotě mezilidských vztahů a respektovat názory, potřeby a práva ostatních. Průřezové téma Osobnostní a sociální výchovy má jednoznačně kontakt s oblastí Umění a kultura díky akcentu na rozvoj kreativity, rozvoj emoční inteligence atd.

*Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech* představuje kritický pohled na aktuální globalizační a rozvojové procesy současného světa. Zahrnuje rostoucí propojování aktivit ve všech oblastech lidského života, vnímání globálních hospodářských, sociálních, politických, kulturních a environmentálních příznivých prvků a jevů, ale i problémů. Skrze oblast Umění a kultury toto průřezové téma může být využito nad přemýšlením o těchto problémech a nad vyjádřením postoje vůči společenským změnám a prvkům.

*Multikulturní výchova* zaujímá významné místo v současné i budoucí společnosti založené na multikulturních vztazích. Jejím úkolem je především rozvíjet porozumění žáků sobě samým a hodnotám své kultury, podpořit jejich integraci v širším multikulturním prostředí při zachování vlastní kulturní identity. Multikulturní výchova se zaměřuje zejména na poznání a pochopení kulturních diferencí mezi lidmi nejruznějšího původu, mezilidské vztahy, interkulturní komunikaci a přizpůsobení životu v multikulturní společnosti. V oblasti Umění a kultury je jednoznačně možné použít toto téma k seznámení se s odlišnou kulturou, jejím specifickým výtvarným a uměleckým vyjadřováním a k pochopení těchto odlišností, případně k inspiraci při tvorbě.

*Environmentální výchova* představuje nezastupitelný významný předpoklad udržitelného rozvoje, jenž patří i mezi prvořadé zájmy Evropské unie. Základním předpokladem nastoupení cesty k udržitelnému rozvoji je zvýšení ekologického vědomí lidí a jejich odborná připravenost na kvalitativně nové přístupy v celé technicko-ekonomické a sociální oblasti. (str. 75) V rámci oblasti Umění a kultury můžeme toto téma použít jako prostředek k zachycení environmentálních problémů a poukázat na ně. Můžeme žáky vést k pochopení a obdivu k přírodě, skrze správně zvolená témata tvorby, prací v plenéru a podobně. (Balada, 2007)

*Mediální výchova* mediální výchova se stává samozřejmou a běžnou součástí vzdělávání ve všech vyspělých společnostech. Klíčovým jevem současnosti je totiž obohacení života o proces „medializace“, kdy je velká většina informací zprostředkována masovými médii,

jejichž produkce má svou vlastní logiku a své zákonitosti, které je třeba znát a rozeznávat. S těmito médii je třeba jednat poučeně – je třeba dosáhnout „mediální gramotnosti“. Mediální gramotnost zahrnuje poznatky a dovednosti, které člověku umožňují nakládat s mediální produkcí, jež se mu nabízí. Zvládá tedy jednat účelně a poučeně a média využívá ku svému prospěchu. Mediální gramotnost mu dává nástroje, díky kterým dokáže odhalit manipulaci skrze mediální produkty. Mediální výchova má tedy v žácích pomoci rozborů mediální produkce a prostřednictvím vlastní tvorby probouzet schopnost kriticky a tvořivě nakládat s médii a jejich produkcí, využívat mediální nabídku a udržovat si od ní střízlivý odstup. (Balada, 2007)

### **1.5.5 Galerijní edukace**

Galerijní a muzejní edukace jsou v dnešní době již součástí aktuálního uměleckého trhu a vizuální kultury. Vedle veřejných muzeí a galerií vznikají i galerie soukromé, konají se mezinárodní přehlídky, jako například Bienále, různé veletrhy umění či aukce. Současným uměním zdobí své interiéry veřejné budovy jako banky, kanceláře či průmyslové podniky, takže se s ním mají možnost setkat i lidé, kteří galerie běžně nenavštěvují. To vede ke zvýšení zájmu a potřebě zprostředkování umění, jelikož množství a variabilita dnešní tvorby se mnohým pozorovatelům může jevit nesrozumitelně či nepřijatelně. Toto zprostředkování zahrnuje nejen práci odborných lektorů v galeriích, ale také publikační činnost, kterou je umění zprostředkováváno široké veřejnosti a školám, výstavy či různé veletrhy umění.

### **Metody galerijní edukace**

Dnes je ve většině galerií již běžné věnovat se při pořádání výstav i otázce galerijní animace. Při těchto animacích se diváci dozvídají více o smyslu výtvarného umění, o dílech výtvarných umělců a jejich přístupech k tvorbě, a to zejména prostřednictvím diskuzí, plněním různých úkolů spojených s výstavou či vlastní uměleckou tvorbou. K tomu všemu je po celou dobu navádí galerijní či muzejní pedagog. Návštěvníci tedy nezůstávají pouhými pasivními pozorovateli, ale sami aktivně tvoří, a právě prostřednictvím této vlastní činnosti, hmatového zážitku a tvůrčího přemýšlení jsou schopni dosáhnout intenzivnějšího prožitku a hlubšího, trvalejšího osvojení poznání. (Horáček, 1998)

### **Proč je Galerijní edukace důležitá pro vzdělávání**

Galerijní edukace není důležitá jen pro vzdělávání široké veřejnosti, ale zejména pak pro děti a studenty, kteří se s výtvarným uměním teprve seznamují. Značná část výtvarných pedagogů se ve svých vyučovacích hodinách zaměřuje především na tvorbu a předávání znalostí a technik, ale na důležitost uměleckého kontextu již nějak zapomíná. Proto jsou galerijní animace a edukační programy tak důležité a je zásadní je ze strany pedagoga do vzdělávacího programu zařadit také. Studentům rozšiřují vzdělání v oblasti vizuální gramotnosti a otevírají cestu k pochopení a poznání, které se jim na školách nemusí dostávat. Kromě toho se mohou osobně setkat s výtvarnými díly, které na diváka obecně působí víc, nežli plošné prezentace v knihách a podobně.

## **2 Praktická část**

### **2.1 Vymezení cíle práce**

Cílem práce je uchopit a prezentovat techniku, význam a smysl čínské tušové malby v rámci své autorské tvorby ve formě „umělcova deníku“. Následně seznámit s tušovou malbou vycházející z čínské či japonské malířské školy i školáky v rámci učitelské praxe a otevřít jim tak jiný typ krásy, než na který jsou zvyklí. Reflektovat dopad lekcí na jejich zájem o techniku tušové malby v umění a jejich umělecký rozvoj.



## **2.2 Autorská tvorba**

Inspirace Japonskem obecně a asijským uměním mě doprovází již od dětství. Když pominu vlnu fascinace nad japonskou komiksovou a animovanou tvorbou, vždy mě obecně zajímalo asijské umění výtvarné, i umění boje a východní filosofie. Na střední umělecké škole jsem začala tíhnout k jednoduché černobílé komiksové tvorbě, u které jsem dlouho zůstala. Nebýt následné transformace, o kterou se zasloužila umělecká střední škola, nejspíš bych z monochromního stylu tvorby ani nevystoupila. Každopádně po dlouhé pauze od černobílé tvorby při přechodu na vysokou školu, jsem si opět k tomuto typu tvorby i asijskému umění našla cestu. Nebo spíše je nutno říct, že asijské umění si našlo mě. Díky velké životní změně, která se tehdy odehrála a zároveň následnému příjemnému sletu událostí a okolností jsem se seznámila s českým umělcem Jiřím Strakou, který se celý život věnuje technikám čínské tušové malby. Jeho tvorba mě velmi inspirovala a získala jsem znovu chuť tvořit a více se ponořit do práce s tuší, kterou jsem tehdy provozovala pouze v mezích, které mi byly doposud známy.

### **2.2.1 Konzultace a lekce tušové malby s Jiřím Strakou**

Díky nápadu, který přišel znenadání a nebyl to nápad můj, jsem Jiřího oslovila, jestli by mě něco z čínské tušové malby nenaučil. Věděla jsem, že je to jedinečná příležitost a chtěla jsem se naučit něco nového, podívat se na tvorbu i z jiného pohledu. A přinejlepším díky tomu sepsat tuto bakalářskou práci.

Jiří mě mile překvapil, souhlasil s tím, že mi poskytne cenné rady i konzultace. Přece jen, mohl by mě kdykoliv odmítnout, kdyby viděl, že lekce s ním nic nepřinášejí. Ale opak byl pravdou. Nejspíš díky tomu, že mě tato nová tvorba tolik uchvátila jsem dělala celkem pokroky a pokaždé když došlo na konzultaci, Straka byl příjemně překvapen.

První konzultace byla zásadní. Tam mi o čínské malbě hodně vyprávěl, zaměřil se na základy a ukázal mi nejzákladnější techniky a principy, kterými se on sám řídí. Samozřejmě se opíral o své vědomosti z akademie v Pekingu. Ukázal mi základní tahy štětcem, jak s ním pracovat, jak moc ředit vodou a jak suchý či mokrá má štětec být. Demonstrativně namaloval bambus a orchideje. Předvedl několik známých technik jako je „tah dešťové kapky“, „tečka rodiny mi“, „tah konopného vlákna“ apod. Vše jsem si pak doma zkoušela a několik dní i týdnů se snažila techniku dotahovat alespoň tak, abych se za svá díla nemusela stydět. Další

konzultace se většinou skládaly z reflexí mých dosavadních prací, kdy Jiří poukazoval na případné nedostatky a jak tvorbu lépe uchopit. Probírali jsme i literaturu, tu, kterou mi doporučoval nebo naopak literaturu, kterou jsem již měla u sebe. Hodně mi pomohl nejenom v tvorbě a zvládnutí techniky čínské tušové malby, ale právě i v konzultacích ohledně bakalářské práce, informací o tušové malbě, tušových mistrů starých i současných, to vše zasazené do historického kontextu.

### **2.2.2 Vlastní interpretace Čínské tušové malby**

Pokud jde o vlastní uchopení čínské tušové malby, rozhodla jsem se vytvořit takzvaný „Umělcův deník“. Tento typ díla totiž odpovídá mým dosavadním zkušenostem a úrovni techniky čínské tušové malby.

Inspirací při tvorbě mi byly samozřejmě nejenom díla Jiřího Straky, ale hlavně díla čínských a japonských mistrů. Po vzoru Jižní školy Sung se snažím v dílech prosadit práci s plným a prázdným, při tvorbě krajin se snažím zachytit monumentalitu hor jako to dělali Severní Sungové, ačkoliv ti jistě měli mnohem lepší přímou inspiraci. Tak jako samuraj Miyamoto Musashi, který se neprosadil ani tak svým malířským uměním, jako mistrovstvím meče si uvědomuji prchavost okamžiku, kterou chci, aby má díla také vyzařovala. Jemnost a lehkost tahů jako ji předvádí ve svých obrazech mistr Čchi Paj-š si také přeji ovládnout. Samozřejmě i díla českých a zahraničních umělců jsou důležitá pro mou práci. Vojtěch Preissig, ačkoliv se nevěnoval přímo tušové malbě, vždy dokázal při tvorbě rozlišit to podstatné a zvěčnit to ve svých grafikách. To v dnešní době umí málokterý z umělců. Šárka Trčková zase dokázala zachytit ty nevědomé nuance všedních událostí a zahalit to vše rouškou tajemna a metafyzičnosti. Promlouvají ke mně i poetické a zároveň silné akvatinty a kresby Ladislava Čepeláka nebo tušové malby současného umělce Federica



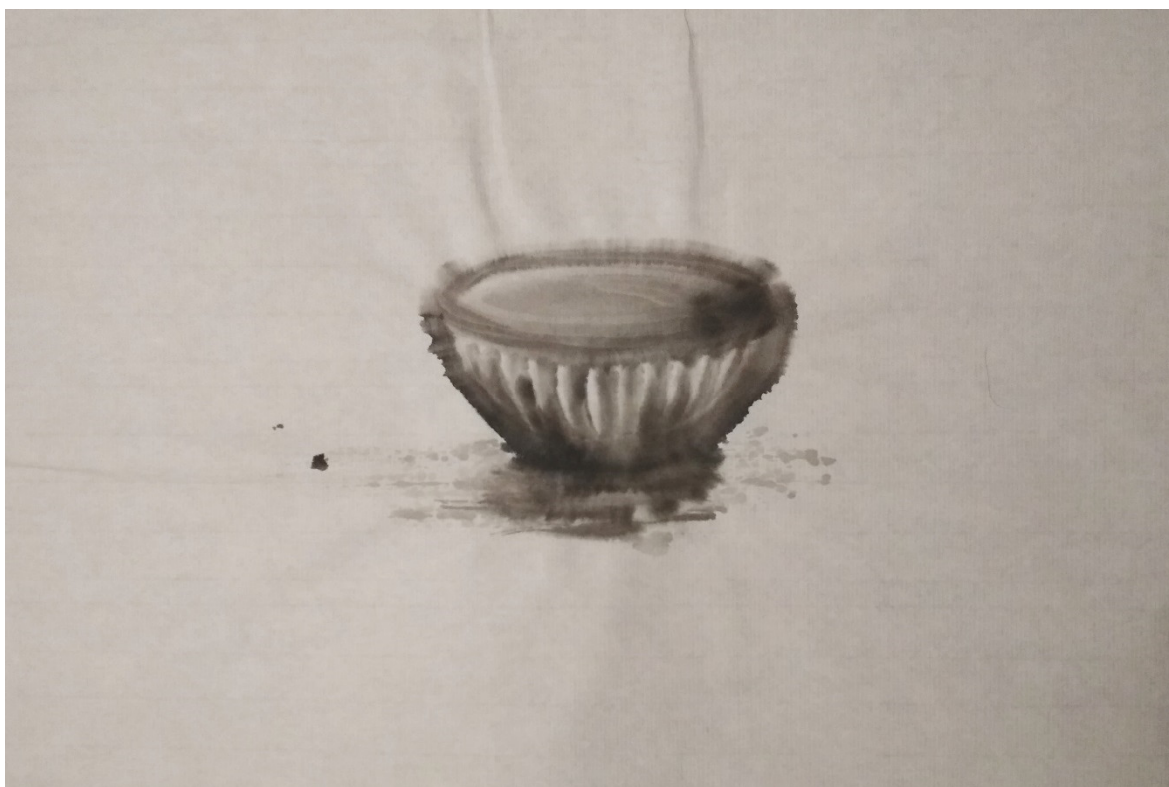
**Obr. 50** *tušová malba.*: Federico Díaz

Díaz, promlouvajícího k nám skrze tvary, kompozice a algoritmy.

Já se ve své tvorbě však zaměřuji na díla s tradičními motivy jako je bambus nebo orchidej a zároveň se tušovou malbu snažím pojmout více prostorově. Rozhodla jsem se, že budu tvořit jako všední umělec, který zachycuje předměty, které ho obklopují z vnějšku a myšlenky a inspiraci, která se tvoří uvnitř duše. Jen ty předměty a nic jiného, protože dílo potřebuje prostor, potřebuje „dýchat“. V deníku se tedy vedle tradičních literátských motivů objevují i evropské rostliny, různé předměty denní potřeby mající však poetický význam, dále pak kameny, krabi, rybky a různé zvláštní předměty, často asijského původu. Vše je svázáno v tradiční šitou čínskou vazbu dle manuálu Jana Hybnera, Knižní vazby z Dunhuangu. Autorský deník pak představím přímo komisi u obhajoby své práce.



**Obr. 51** výběr z *autorského deníku*



**Obr. 52** výběr z *autorského deníku*



**Obr. 53** výběr z *autorského deníku*



## 2.3 Rozhovor s Jiřím Strakou

### 2.3.1 Cíl rozhovoru

Od Jiřího jsem chtěla zjistit víceméně vše, co se týká jeho tvorby. Kdybych měla ale obsáhnout vše, byl by to velmi dlouhý rozhovor a k mé práci postačí pouze ta nejdůležitější fakta. Pro mou práci je jednoznačně důležité, jakým způsobem Jiří Straka tvoří a co podněcuje jeho tvorbu. Více než to je ale důležité, že studoval a aktuálně i učí na Ústřední akademii v Pekingu. A právě o to jsem se zajímala nejvíce, abych zjistila, jací jsou kupříkladu studenti umění v Číně oproti studentům českým a evropským. A jelikož není tradičním umělcem tušové malby, rozhodně je podstatné zjistit v čem spočívá jeho moderní pojetí tvorby.

### 2.3.2 Samotný rozhovor

**Otázka:** „*Jirko, ty jsi jeden z mála tady v Čechách, který se věnuje čínské tušové malbě. Jak jsi se k tomu vlastně dostal?*“

**Jiří Straka:** „Tak to byla taková úchylka od dětství vlastně. Lidé se mě na to často ptají, v Číně, jak jsem se k tomu dostal a já vždycky říkám, že to nebylo nic racionálního nebo, že bych nějak postupně k tomu dospěl. Nějak to velmi záhy propuklo u mě už v dětství, že mě začala strašně lákat a přitahovat tušová malba a čínská malba vůbec. A už na základní škole vlastně, koncem základní školy a pak teda na střední škole na Hollarce jsem nějak jako by už byl přesvědčen že to budu nějak dělat nebo že se tomu musím nějak naplno věnovat.

Že to byla taková naprosto iracionální touha.“

**Otázka:** „*Aha. A kromě té čínské tušové malby, věnoval ses třeba i jinému typu tvorby nebo tě tohle bavilo nejvíce?*“

**Jiří Straka:** „Já jsem od dětství hodně kreslil, takže asi bylo jasné, že půjdu na nějakou výtvarnou školu, ale nejvíce mě právě bavila už od začátku ta tušová malba. Pak jsem ještě v knihovně rodičů objevil dvě knížky o čínské malbě jednak Současné čínské malířství, které vyšlo někdy v 50. letech a pak Čchi Paj-š, ta velká monografie od Hejzlara, a to mě

taky velmi oslovilo. Tu knihu Čchi Paj-š jsem pořád nosil s sebou na Hollarce v podpaží, podle toho mě taky říkali „Čchipajš“ potom.“ (smích)

**Otázka:** „*To jste měli doma jen tak knihu o Čchi Paj-š?*“

**Jiří Straka:** „Jojo, to mi půjčoval tatínek, ač tedy sám zas až tolik nečetl. Ale měl takový zvyk, že kupoval tenkrát za socialismu všechny knížky, co vycházely. Tenkrát vycházel takový časopis, nějaký knižní noviny nebo novinky nebo co to bylo. A prostě tenkrát v Odeonu, co vyházelo nebo v takových velkých nakladatelstvích, tak to tam všechno objednával a kupoval. Takže měl obrovskou knihovnu, dávalo se to i na půdu, takže tohleto tam bylo ne že by ho to zajímalo, ale bylo to tam protože to taky koupili s těma ostatníma knihama a mě to padlo do oka.“

**Otázka:** „*No a dnes se tedy věnuješ jen té tušové malbě?*“

**Jiří Straka:** „Vlastně potom jsem na Hollarce studoval grafiku a samozřejmě jsem si prošel nějakou kreslířskou výukou, akvarelem a tak dále a dělal jsem teda nějakou grafiku. Ale vlastně už od té doby jsem se chtěl věnovat čistě tušové malbě. Potom jsem studoval sinologii a čistě od doby, kdy jsem tu tušovou malbu studoval v Pekingu na Ústřední Akademii v Pekingu, tak maluji jen tušovou malbu.“

**Otázka:** „*A v čem spatřuješ například výhody čínské tušové malby oproti evropskému pojetí malby?*“

**Jiří Straka:** „Tak nejde tam ani o výhody. Je to jiný svět, jiný vývoj a je to strašně tradiční technika, která se nějak nepřetržitě vyvíjela – víc jak tisíc let. Takže dejme tomu ta Tchangská malba měla třeba úplně jiné základy, i když se někdy celý ten kontinuální vývoj v té čínské tradici protahuje, jak to tak mají ve zvyku, tak od té Tchangské doby až někdy do nějakého pátého století tam ten vývoj je. Je to samozřejmě jenom taková legenda, tradice, ale ten kontinuální vývoj je rozhodně nesporný a od nějakého toho devátého století se dá vysledovat. To, že se rozvíjí ta technika, to médium v nějakých hranicích, které zůstávají dál

nebo se mění nějaké názory, ideologický základ i vlastně nějaký vkus té doby nebo nějaké estetické teorie, tak stejně je tam velká nepřetržitá kontinuita od toho 9. století. Takže je to hodně tradiční médium, o kterém se také hovořilo celé 20. století a hovoří se i dodnes, jestli to už není jen taková folklórní kuriozita a jestli je ještě vůbec možné se tím nějak vážně zabývat. Ale já si myslím že je.“ (smích)

**Otázka:** „*Ta čínská tušová malba a zájem o ni tě vlastně přivedl až do Číny, je to tak?*“

**Jiří Straka:** „Ano, ano. Pocítil jsem, že je třeba to studovat v Číně, protože to celé prostředí, které se objevuje kolem tušové malby je tam a samozřejmě sehnat kvalitní učitele tušové malby je také možné jen v Číně. Nebo v Japonsku teda či na Tchaj-wanu. Ale je to asi dobré nebo nezbytné pro člověka, který se tím chce nějak vážně zabývat, jet studovat do té Číny.“

„*Předpokládám že tam ti to i hodně pomohlo se víc rozvinout, že?*“

**Jiří Straka:** „Ano, ano, tam to bylo o něčem jiném. Byl to velmi intenzivní kontakt najednou a člověk pochopil mnoho věcí, které si dřív neuvědomoval.“

„*No třeba vlastně i ten rozdíl v tom, jak oni chápou umění a tvorbu vůbec?*“

„Je tam velký akcent na tradici a nějakou kodifikaci určitých technik. Kromě různých experimentů s tou tušovou malbou je možné se tam dnes učit i tu hodně tradiční tušovou malbu, třeba dosti na vysoké úrovni, rozhodně ne v nějaké pokleslé romantizující podobě. Já sám znám několik pedagogů, kteří zkoumají tu tušovou malbu a zabývají se jí velice do hloubky a dá se říci, že ta tradice těch tušových technik je tam stále živá.“

**Otázka:** „*Kdy jsi vlastně přišel na to své moderní, evropské uchopení té tušové malby, ve kterém aktuálně tvoříš?*“

**Jiří Straka:** „Tak já jsem teda původně studoval tradiční tušovou malbu, a zvláště mě vždycky bavila malba květin a ptáků v té technice volné tušové malby, v té „xieyi“, jak se tomu říká a překládá se to jako „vyjádření podstaty“. Původně jsem dlouhou dobu chtěl malovat naprosto tradiční obrazy tušové malby a dlouho jsem maloval. Zvláště mě zajímala malba bambusů a orchidejí. Takže tomu jsem se věnoval intenzivně a velmi dlouhou dobu, ale pak jsem najednou zjistil, že už mě to nějak nebaví a nenaplňuje a že by možná nebylo od věci zkusit něco jiného. Pocítil jsem to jako takovou slepou uličku, že se stále „hrabu“ v těch starých vzorech, a i když ta tradiční malba je v Číně dodnes živá, tak jsem zkrátka

pocítil potřebu nějakého osobnějšího vyjádření a hlavně vyjádření, které by souviselo s prostředím, ve kterém žiju a s životem, který žiju. Takže jsem nejprve začal malovat v plenéru, dělal jsem takové pokusy a maloval na velké formáty tušovou malbu různých rostlin v jižní Číně. Pak jsem přešel k městským tématům a už jsem pocítil, že jsem se dostal na nějakou zajímavější půdu a začalo mě to velmi bavit a začal jsem sledovat ta témata, která souvisí se současným životem čínských velkoměst. Nebo jsem začal hledat taková osobnější témata, která souvisí s mými kořeny v Čechách a podobně. Takže ač jsem se začal tomuto věnovat, pořád jsem chtěl, aby tam byla ta technologie čínské tušové malby, aby tam byly ty finesy, kterým se říká „pi mo“ neboli štětec a tuš a aby tam bylo to napětí, tím pádem.“

**Otázka:** „*A jak tedy Číňané vnímají tvé umění? Předpokládám, že většinu to mohlo celkem nadchnout, jak jsi to uchopil?*“

**Jiří Straka:** „No, jak koho. Mám několik známých z provincie Guangxi, rodiště mé manželky, kteří malují tradiční tušovou malbu. Těch podob tradiční tušové malby a jak je kdo chápe je dost a existují různé názory na to, co to je ta tušová malba nebo tradiční tušová malba, které se dost liší od toho spektra úplných ultra-tradicionalistů. Ti jsou mi svým způsobem z těchto skupin nejbližší, protože tu techniku dělají pořádně a zabývají se vlastně disciplínou bádání o té staré malbě i to prakticky realizují. I když je to z našeho pohledu takový bizarní historismus, tak je mi to svým způsobem bližší než různé povrchní názory, snažící se navázat na nějakou tu tušovou malbu padesátých let, k tomu přidat nějaké evropské poznatky koloritu na základě jejich názorů a z toho pak vytvořit nějakou takovou podivnou fúzi. A většinou ani tito lidé nejsou moc obeznámeni s těmi štětcovými technikami anebo je chápou dost povrchně. Tak to je velké spektrum takových forem až po nějaké, které jsou myšleny naprosto vážně, na bázi gestické malby nebo informelu jako takového či abstraktní tušové malby. A dělat dnes tyto věci je podle mě daleko směšnější než ta ultratradicionalistická malba. Jsou různé kategorie, ale všichni tihle lidé, kteří si myslí, že dělají tu pravou tušovou malbu, někteří z těch regionů jako třeba ti známí z Guangxi, to, co teď dělám moc neberou. Zdá se jim to divné, že už to vybočuje z těch mezí tušové malby moc. Ale zase si velice vážím jednoho tradicionalisty, jmenuje se Lin Chai Chong, který vede ateliér tušové malby na Čínské akademii výtvarného umění v Hangzhou. S ním si vždy skvěle popovídám, ačkoliv také absolutně neuznává to, co dělám. Jeho názor je, že jsem z té



čínské tušové malby vyšel někam úplně jinam a že to ani není moc dobré. Je to pro něj příliš bizarní a myslí si, že je to taková „ujetost“ hrozná. Ale zase jako druhý z těch nejvýznamnějších tradicionalistů, Zhou Ting, je v Pekingu a také tam vede tušovou malbu. Tomu se to líbí, a dokonce si ode mě koupil i nějaký obraz. Takže to je různé, jak to lidi berou. Někteří to berou jako velmi zajímavou variantu, jak je možné s tou tušovou malbou pracovat. Je pro mě vždycky velká satisfakce, když Číňan, zběhlý v téhle velmi tradiční disciplíně a dívá se na cizince s podezřením, to vezme tak že jsem mu ukázal nějakou možnost kudy jít dál.“

**Otázka:** *„Pokud jde o výstavy tady nebo v Číně, předpokládám že nejspíš i měníš témata výstav a zohledňuješ typ toho diváka, ať už jde o Čecha nebo Číňana?“*

**Jiří Straka:** „Ano, samozřejmě. I když tedy chci, aby lidé viděli mé nové věci, jak v Číně, tak tady. Takže se snažím alespoň jednou za dva roky udělat výstavu tady i v Číně, abych to ukázal oběma druhům publika. Ale samozřejmě například tu Českou louku, kterou jsem dělal tady u nás a spíš jsem to tvořil pro české publikum, tak jsem to vystavoval i v Číně. A potom některé ty industriální věci z Pekingu to jsem chtěl ukázat v obou zemích stejným dílem. Ty reakce jsou pak samozřejmě odlišné. Třeba tady u nás zrovna na ta tušová staveníště a na ty kabely všelijaké byly úplně jiné reakce a úplně jinak to ty lidi chápou než v Číně. Tam je to chápáno úplně v jiném kontextu. Ale některé věci, třeba ty prostitutky, jak jsem maloval, tak ty jsem mohl vystavit jenom tady. Tam by to vůbec nebylo vystavitelné, protože by to neprošlo cenzurou a myslím si, že by to i způsobilo větší pohoršení, než to způsobilo tady v Čechách.“

*„Ještě bys tam z toho měl nějaké problémy.“*

*„No, asi by z toho ty problémy byly, to ano.“*

**Otázka:** *„Ted' odbočím k tomu podstatnějšímu, jak jsi se vlastně dostal k té výuce na Pekingské Akademii?“*

**Jiří Straka:** „To začalo tak, že pan profesor Wuyi, se kterým jsme se kdysi seznámili a který byl dvakrát nebo třikrát i v Praze, mi nabídl, že bych mohl u nich v ateliéru nástěnné malby, kde on učí, vést workshop. Došlo k tomu tak, že viděl mé kresby ještě z Hollarky, když jsem se připravoval na zkoušku na AVU. Byly to kopie kreseb starých mistrů, Dürera,

Michelangela, Da Vinciho, Holbaina a tak, které jsme povinně tenkrát dělali jak na Hollarce a ještě jsem to dělal ke zkouškám na Akádu (AVU, pozn. autorky). Takže bylo to asi deset nebo dvanáct kreseb, které takhle viděl, a to ještě náhodou protože byl tenkrát u rodičů a oni to tam někde vystrachali. O byl nadšený a napadlo ho, že by bylo dobré něco říct těm studentům na akademii o evropské renesanční nebo barokní kresbě a doprovodit to nějakými ukázkami. Protože výuka na akademii v Pekingu je ovlivněná hlavně tou sovětskou akademickou výukou a chápáním té kresby a malby. Přes tu sovětskou akademickou tradici jejich znalosti o kresbě sahají nanejvýš k francouzskému akademismu a ke klasicismu a dál už se v tom, jak ta kresba vypadá, moc nevyznají. Což mě poněkud vyděsilo, protože od té doby jsem z tohoto typu tvorby poněkud vypadl. Ale jelikož to byla taková zajímavá příležitost, tak jsem se nakonec nechal ukecat a zase jsem se tak nějak snažil rozkreslit, což je docela směšné v mém věku a v tomhle celém prostředí. Nakonec jsem to ale přijal a měl jsem tam nějaký workshop, vlastně asi dva semestry za sebou. Jeden rok o téhle staré evropské kresbě a zároveň jsme kreslili podle modelu a snažili jsme se to nějak aplikovat, aby to bylo něco jiného ta kresba a aby byla kupodivu trochu jiná a živější, než jsou ty kresby akademické. Mě osobně to ale zas tak zajímavé a naplňující nepřipadalo, a tak jsme se o tom dál bavili. Workshop měl úspěch a on svolil, že to dál můžu dělat, jak chci. Že zachováme ten workshop každý semestr, dva týdny a pak se to posunulo až na tři týdny za semestr. Což není nijak extra moc, ale něco to je, a hlavně se to týká už té tušové malby. Snažím se jim tam nějak zprostředkovat svůj názor na tušovou malbu a naznačit jim co by se s tou tušovou malbou dalo dělat dál a je to hodně volné. Sice tam stále přetrvává nějaká malba podle modelu, což je zase dobré, a i mě to vyhovuje, ale teď už s nimi plánuji i nějaký ten plenér. Na podzim bychom určitě něco udělali.“

**Otázka:** „*Chápu to tedy tak, že studenti v Číně se neučí přímo tradiční techniky?*“

**Jiří Straka:** „Učí, učí se tradiční techniky a je tam speciálně ateliér tušové malby. Tam se učí tradiční techniky, velmi, a to záleží tedy hlavně na pedagogovi. A teď tam je tohle ultratradicionalistické jádro, které zaručuje, že se tam ty tradiční techniky učí na velmi dobré úrovni. Já nemám workshop přímo na té tušové malbě, možná do budoucna to možné bude, ale zatím se to nepodařilo, že by tam cizinec učil malbu (smích). Zároveň já neučím ty tradiční techniky. Protože na té nástěnné malbě i všechny tyhle ateliéry malby vlastně mají

pak nějaké společné workshopy. Alespoň jednou za semestr je týden, což bylo i za nás, kdy třeba i ateliér nástěnné malby tam tu tušovou malbu má a věnuje se třeba hlavně kopiím starých mistrů. A já se je snažím navést spíš k nějakému vlastnímu uvažování o té tušové malbě, aby se nad tím zamysleli, co to vlastně je, jak svobodně uchopit a využít tohle médium.“

**Otázka:** „*A jak je třeba mezi žáky na akademii populární moderní tušová malba oproti té tradiční?*“

**Jiří Straka:** „Jo, tak oni třeba znají, co se zhruba dělá i v Číně v téhle oblasti, ale ti žáci jsou trochu méně kreativní než u nás. Spíš si plní ty úkoly, které dostávají od pedagogů. A jak jsem měl možnost vidět, třeba tady studenty AVU nebo UMPRUM, tak ti jsou daleko sami aktivnější a snaží se sami něco vymyslet. Až jsou to někdy třeba i blbosti a snaží se tak jako provokovat. Kdežto tam je to naopak. Tam se snaží splnit to, co jim ten profesor zadá a nazdar. Takže já se je snažím nějak vybudit k nějaké větší kreativitě, někdy to jde a někdy to nejde. Snažím se je ale přivést i k zájmu, aby začali uvažovat o nějakém kontextu se současným světovým uměním, protože tam oni pokládají za současné umění nějaké věci, které se děly v druhé polovině dvacátého století. A to už je všechno strašně starý. A nevědí třeba, co se děje úplně teď. Anebo to vědí, ale jsou otupělí. Tam třeba jeden student dělal takové figurální věci a já jsem mu říkal, tak se podívej na Marlene Dumas, na ty její akvarely. Myslel jsem, že to nezná a on říkal, tyjo to znám, samozřejmě, to je klasika. Tak jsem mu řekl, ale tak se na to odívej pořádně, to by ti strašně pomohlo. A on to bral jako že jo, to znám tak jako co. Že oni to tak moc ani neprožívají, i když tu věc znají a někde třeba na internetu to viděli. A tak se snažím, aby nějak víc se do toho vložili.“

**Otázka:** „*Myslíš si, že je to spíš tou mentalitou, že jsou takhle nastavení nebo tím školským systémem?*“

**Jiří Straka:** „Já si myslím, že je to jak tou jejich mentalitou, tak zároveň to je i tím přístupem pedagogů. Že se těm studentům nevěnují tak, jako to dělají naplno tady u nás. Že tady ti pedagogové jsou myslím zodpovědnější, že víc s těmi studenty komunikují. Tam méně. Tam jim něco zadají a zas tak moc se o ně už nestarají, individuálně nebo tak.“

**Otázka:** „*A baví tě to učit?*“

**Jiří Straka:** „Jo, docela jo. Třeba už minulý rok mě to moc nebavilo, říkal jsem si, že to nemá cenu, protože mě dávali každý rok jiný ročník, takže to nemělo kontinuitu. Ale teď naposledy co jsem je měl tak to bylo docela dobrý a vedení mi slíbilo, že to nějakou kontinuitu mít bude. Tam třeba na ten workshop přišli i lidi, kteří to neměli přímo, ale mohli si to vybrat. Takže teď naposledy se to docela podařilo, volil jsem taková provokativní témata, a tak myslím že to na ně mělo nějaký dopad a povzbudilo je to.“

*„Takže ten workshop je pro žáky volitelný?“*

„Pro žáky toho nástěnného ateliéru ne, ti to mají povinně ty tři týdny, ale pak si to mohou zvolit i jiné ročníky. Takže tam pak přišli i nějací postgraduanti kteří tam byli právě loni.“

*„A setkal jsi se třeba s nějakou negativní odezvou ze strany studentů?“*

„Ne, ne, vůbec ne. Spíše naopak.“

**Otázka:** *„A kromě studentů z Peking, máš třeba i tady v Čechách nějaké studenty?“*

**Jiří Straka:** „Tady moc ne, teď mě nikdo nenapadá, kromě teda tebe (smích). Měl jsem teda nějaké přednášky na UMPRUM, ale to byla třeba jen dvoudenní přednáška nebo kratičký workshop. Ale nebyl o to nějaký extra zájem, protože to pro ně bylo příliš vzdálené médium, o kterém asi netušili, jak by ho využili. Tak si to ti studenti vyslechli, ale nezaznamenal jsem, že by to mělo nějaký dopad.“

*„A chtěl bys třeba zkusit se v Čechách nějak více prosadit, pokud jde o nějaké předávání svých znalostí?“*

„No, nevím. Asi bych se tomu nebránil, nějakému kurzu. Akorát mě napadá taková legrace, že učím a maluju s dětma, někde ve Slivenci, asi s pěti. A je to docela zábava někdy, ale není to vysloveně výuka, spíš je to taková zábava.“

*„A učíš je teda tu tušovou malbu?“*

„No právě je to spojeno se vším možným, že jsme kreslili i malovali temperama a i ta tušová malba tam byla. Asi půl roku jsme dělali tušovou malbu, docela je to bavilo, protože ono to je takové živé a jak se to překvapivě na tom papíru rozpíjí a tak. Ale vyloženě nějakou výuku tady neprovozuju.“



**Otázka:** „Ještě jsem se chtěla zeptat, jestli vnímáš nějaký rozdíl mezi českými a čínskými studenty? Ale předpokládám, že se to nedá moc porovnat, když tady v Čechách tolik žáků nemáš.“

**Jiří Straka:** „No už když jsem měl třeba ty hodiny nebo přednášku na té UMPRUM, nebo když tam občas zajdu a někteří známí tam učí, tak vidím ten rozdíl. Tady jsou ti studenti výtvarného umění daleko kreativnější, daleko nepokojnější a možná nad tím trochu intenzivněji přemýšlí než tam. Tam v Číně jsou klidnější, pracovitější teda, tady by jim asi neškodilo víc píle, těm studentům. Tam ti studenti jsou daleko pilnější, ale méně iniciativní, myslím že jim schází nějaká aktivita, aby se nad tím nějak zamysleli a kreativita, aby se snažili dělat něco svého. Což zase tady ti studenti zdá se mají. Takže ten rozdíl mezi nimi přece jen je.“

### 2.3.3 Shrnutí rozhovoru

Většinu tohoto rozhovoru jsem použila v teoretické části v rámci informací o Jiřím Strakovi, neboť jsem se dozvěděla opravdu podstatné množství informací. Jiří je tedy jeden z mála v České republice, který se věnuje technice čínské tušové malby na takto profesionální úrovni. Je to dáno hlavně tím, že tedy vystudoval jak uměleckou škol zde v Čechách a sinologii, tak i Ústřední akademii umění v Pekingu, kde nyní působí jako lektor-pedagog. Výuka v Číně je velmi odlišná, alespoň to jsem se od Straky dozvěděla.

Na akademii existuje nepřeberné množství ateliérů, mezi které patří i ateliér tušové malby. Tam ale Jiří zatím neučí, nejspíš proto že takhle tradiční techniku by cizince učit zatím nenechali. Co je ale zarážející, že pokud jde o evropskou kresbu a malbu, znalosti jsou studentům v Číně předávány jen do určitého období, protože výuka v Pekingu je hodně ovlivněná sovětskou akademickou výukou a chápáním kresby a malby. Jiří těmto studentům tedy odkrývá umění 20. století a umění moderní, přičemž se je snaží nabudit k uvažování a motivovat k inspiraci. Se studenty v Číně je to ale hodně těžké, protože jsou zvyklí na to tvořit jen podle návodu a instrukcí pedagogů. Chybí jim tedy jistý druh kreativity a iniciativy, který naopak evropští studenti mají. Naopak českým studentům dle slov Jiřího zase chybí trochu té píle, kterou by se mohli od Číňanů učit. Mezi východem a západem je obecně mnoho filosofických, uměleckých a kulturních odlišností, avšak vzájemnou inspirací

se obohacujeme již od baroka a je důležité, aby to tak zůstalo i nadále. To a mnohem více je důležité vtisknout i studentům v rámci mých lekcí čínské tušové malby.

## **2.4 Praktická didaktická část**

Pro své lekce tušové malby v rámci bakalářské práce jsem si vybrala Podještědské gymnázium Doctrina Liberec, kde jsem v dětství studovala. Gymnázium jsem vybrala nejen z tohoto důvodu. Vždy mě na tomto místě fascinovalo nepřeberné množství zajímavých a výrazných osobností, jak z profesorského sboru, tak z řad studentů. Gymnázium je soukromé a pyšní se svým individuálním přístupem a energickým, tvůrčím duchem. S vedením a profesorským sborem mám kladné vztahy, nebyl pro mne tedy problém domluvit lekce se zdejší paní profesorkou estetické výchovy Marií Davidovou.

Lekce probíhaly ve dvou dnech, konkrétně 9. a 10. května 2019. Pracovala jsem se dvěma nejmladšími třídami, rozdělenými podle zdejší běžné výuky výtvarné výchovy. Pokud jde o samotnou práci s dětmi, snažila jsem se daným rozvrhem vyhovět jak kulturnímu, tak estetickému naplnění jejich potřeb. Zároveň jsem se v rámci časových možností snažila projevit maximálně individuální přístup, jelikož čínská tušová malba je pro začátečníky něco úplně nového. Jde o celkem náročnou techniku vyžadující jistou formu pozornosti, soustředění a zároveň uvolněnosti. Pro typ sběru dat jsem využila dotazníky a když na konci výtvarného bloku zbyl čas, ptala jsem se studentů osobně.

### **2.4.1 Stanovení hypotéz**

#### **Vstupní dotazník**

- 1) Většina studentů bude spokojena s výtvarnou výchovou na své škole.
- 2) Studenti byli alespoň jednou v rámci svého ročníku na výstavě v galerii s p. profesorkou.
- 3) Studenti alespoň jednou přišli do styku tušovou tvorbou.
- 4) Mezi techniky, které žáci těchto ročníků nejvíce používají na výtvarné výchově patří: kresba tužkou, pastelkou či uhlem, malba temperou a vodovkami, práce s papírem.
- 5) Výtvarné výchově se mimoškolně bude věnovat asi 5 % ze třídy.
- 6) Alespoň 2 % třídy se budou zajímat o umění.

#### **Úvodní hodina**

- 7) Žáci budou znát alespoň základní informace o Číně a Japonsku.

8) Žáci budou vědět minimálně co je to kaligrafie, s hlubšími znalostmi nepočítám, ty získají během lekcí.

### **Závěrečný dotazník**

9) Minimálně polovina studentů bude s lekcemi spokojena.

10) Více než polovině studentů bude vyhovovat forma výstavy a vzájemné prezentace kultur.

### **Závěrečná hodina**

11) Studenti budou znát alespoň jednoho z jím představených českých umělců inspirovaných Japonskem a Asií.

### **Lekce**

12) Z celkového počtu žáků ve třídě bude mít po lekci zájem v dané tvorbě pokračovat asi 16 % z nich.

13) Minimálně polovina žáků z každé skupiny si osvojí základy tušové malby na takové úrovni, aby zvládli vytvořit dílo na úrovni začátečníka.

14) Použití předloh z metodiky Zahrady hořčičného semínka zvýší úspěšnost při osvojování techniky.

### **2.4.2 Plán a průběh lekcí**

Rozvrh výtvarného bloku tušové malby jsem měla připravený každé třídě na míru, jelikož se musel skloubit s jejich denním režimem a ostatními předměty.

### **Sekunda**

V rámci prvního dne jsem měla možnost pracovat se třídou Sekundy.

První hodina byla úvodní a zaměřila jsem se v ní zejména na shrnutí programu dne a stručné seznámení s Čínou, Japonskem a jejich kulturními tradicemi. Třída byla vybavena počítačem a promítací obrazovkou, takže jsem využila možnosti powerpointové prezentace. Promítala jsem pouze obrázky spojené s tou a onou zemí, přičemž jsem kladla studentům jednoduché obecné otázky, aby si připomněli, co o každé zemi už vědí. Pokud nevěděly, znalosti jsem jim v základu rozšířila. V rámci úvodu jsem jim rozdala dotazník, ve kterém



jsem zjišťovala něco málo o tom, jak vnímají výuku výtvarné výchovy a výtvarku obecně a také na jaký typ práce se při výtvarné výchově nejvíce zaměřují atd.

Po úvodní hodině se třída dle zvyklostí rozdělila na dvě skupiny a první půlka se po přestávce přesunula do ateliéru. Tam jsme se zaměřili na tvorbu, která trvala dvě vyučovací hodiny. Plán byl takový, že s touto polovinou se zaměřím na tušovou malbu v Japonsku a s druhou polovinou na čínskou tušovou malbu. Nejprve jsem první půlce studentů formou prezentace přiblížila tušovou malbu v Japonsku a seznámila je s jejím způsobem užití v dané zemi, způsobem uchopení technik a témat, to vše provázané díly tušových mistrů a motivů „čtyř vznešených“, které se v Japonsku udržely velmi dlouhou dobu. Následně jsem je prakticky seznámila s různými tradičními štětci, rýžového papíru jejich vlastnostmi a použitím. Ukázala jsem jim, jak se se štětcem pracuje, jak se štětec se spojením s vodou a tuší chová,



**Obr. 54** studentské práce – zkouška tahu, Japonská tušová malba: Sekunda

jak se chová různě savý papír, to vše v rámci své demonstrace. Přiblížila jsem jim základní tvorbu tahů malbou nejjednoduššího z námětů, bambusových větví. Žáci se následně pustili do práce, kdy si nejprve zkoušeli samotné tahy a jak se štětec chová.

Vše to bylo, tako by drželi štětec v ruce poprvé, a to díky jeho odlišnosti a také díky odlišnosti materiálu, na který v Evropě nejsme

zvyklí. Papíry jsem zvolila menšího formátu, kvůli složitosti techniky a také proto, že lekce byla začátečnická a chtěla jsem studentům poskytnout co nejvíce pokusů a prostoru tvořit. Zhruba v půlce dvouhodinové lekce si studenti již zkoušeli tvořit bambus pomocí tahů, které se základně naučili.

Poté co zvládli námět bambusu si mohli vyzkoušet i jiný typ rýžového papíru, případně zkoušeli i jiné náměty z motivů „čtyř vznešených“. Nakonec všichni studenti vytvořili finální malbu na kvalitní rýžový papír, který jsem si pro ně schovala.

**Obr. 55** *studentské práce – námět bambusu: Sekunda*



V průběhu tvorby jsem byla studentům plně k dispozici, pozorovala jsem jejich tvorbu a průběžně jim radila, opakovala jim základy nebo je naváděla. V rámci tvorby měli studenti možnost nahlédnout do čínského tradičního manuálu Zahrady hořčičného semínka, prolistovat si českou knihu o významu motivů květin v Číně a Japonsku či si prohlédnout reálné japonské svitky s motivem bambusu, které jsem pro inspiraci donesla. Kromě toho jsem v ateliéru připravila i čerstvé květiny a větvoví či malé kousky kůry, šišky nebo uschlé větve bambusu, kdyby si žáci potřebovali odpočinout a využít i reálné předlohy.



**Obr. 56** „tečka rodiny Mi“, Mi Jou-žen, Dynastie Sung

Lekce s druhou polovinou probíhala obdobně, jen s rozdílem zaměření na čínskou tušovou malbu. S nimi jsem si při tvorbě prošla nejprve základy používání techniky štětce a tuše a dále jsme se zaměřili na čínskou krajinomalbu. Vzali jsme si vzor z techniky „tečky rodiny Mi“, jelikož je ze všech technik principově nejjednodušší a nejméně náročná.

Každý tvořil dle vlastní fantazie, inspirovaný předlohami dané techniky, a nakonec opět všichni studenti vytvořili finální dílo na kvalitní rýžový papír. Studenti měli k opět

k dispozici k nahlédnutí manuál a knihy a inspiraci mohli hledat ve vystavených květinách a přírodních dekoracích.



**Obr. 57** studentské práce – čínská krajinomalba: Sekunda

Po obědové pauze následovala závěrečná hodina, při které jsme společně shrnuli předešlé lekce. Toto shrnutí a zhodnocení zahrnovalo společnou „výstavku“ prací obou skupin na lavicích ve třídě. Nejprve vystavovala skupina s tématem Japonska. Díla se libovolně rozmístila na všechny lavice ve třídě a následně se žáci mezi nimi mohli procházet, kochat se a debatovat. Aby si žáci shrnuli, co se za celý den dozvěděli, naučili a také aby si to lépe zapamatovali, dostali za úkol přiblížit ostatním co dělali. První skupina tedy té druhé s podporou mé obrázkové prezentace přiblížila druhé skupině, jak tvořila a co se na lekci o tušové malbě Japonska dozvěděla.

Stejně to probíhalo se skupinou, která tvořila v duchu čínské tušové malby. Taktéž vystavila své práce na odív spolužákům a následně krátce shrnula, co si z lekcí zapamatovala. Mým cílem bylo studenty přivést k zamyšlení, připomenout jim znalosti a navzájem se ve třídě



obohatit svými díly a novými nabranými zkušenostmi. V závěrečné části hodiny jsem ještě rozdala reflektivní dotazník, ve kterém jsem zjišťovala zaujatost studentů vůči tušové malbě dálného východu a umění dálného východu vůbec. Následně jsem se studenty vše probrala ještě osobně, a nakonec jako bonus, jsme si promítli krátkou prezentaci o českých umělcích inspirovaných uměním dálného východu, abych jim alespoň trochu rozšířila obzory a poskytla další inspiraci.

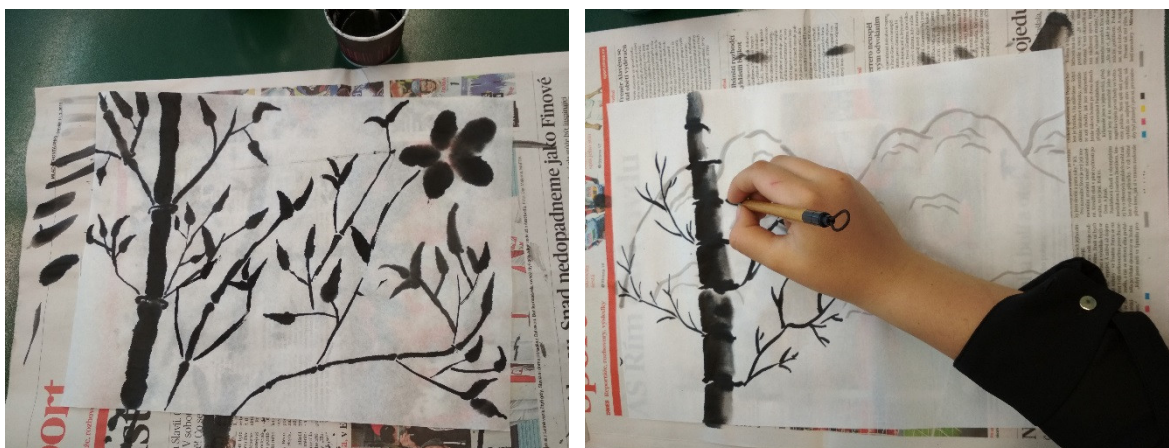
### Prima

Tvorba se třídou primy následující den probíhala téměř totožně, pokud jde o rozvržení a plán lekcí. Rozdíl byl jen v tom, že jsem studentům namnožila a nakopírovala manuál Zahrady hořčičného semínka tak, aby každý student měl před sebou předlohu.



**Obr. 58** studentské práce – tvorba podle předlohy ze Zahrady hořčičného semínka: Prima

Musím říci, že studentům to velmi pomohlo například při pochopení tahů štětce a lépe se jim potom „skládaly“ kompozice bambusu a dalších námětů.



**Obr. 59, 60** studentské práce – tvorba kompozic: Prima

Co nám však trochu zkomplikovalo program byl zkrácený rozvrh, takže na celkový plán a tvorbu jsme se studenty měli mnohem méně času. Měli jsme zkrátka o jednu celou vyučovací hodinu méně času a museli jsme končit na čas. Já i studenti jsme tedy pracovali pod tlakem, ale přesto všechno se zadařilo a díla se zdají být dokonce povedenější než některá ze sekundy z předešlého dne.



**Obr. 61, 62** závěrečné studentské práce: Prima

Závěrečnou hodinu jsem poskládala tak, aby se stihla jak výstava a vzájemné obohacení obou skupin, tak i prezentace s českými umělci inspirovanými dálněvýchodním uměním. Jediné, co jsme nestihli byla společná ústní reflexe, což ale není takový problém, jelikož data jsem nasbírala v písemných dotaznících. I tak doufám, že si studenti z lekcí mnoho odnesli.



### 2.4.3 Shrnutí lekcí, reflexe

#### Lekce se sekundány

Studenti tvořící v duchu tušové malby Japonska byli zpočátku nejistí, avšak po chvíli si ji začali pozvolna osvojovat a u některých se dokonce projevil velký cit pro techniku. Úroveň malby žáků ve skupině byla celkem srovnatelná.

Studenti ze skupiny tvořící v duchu čínské tušové malby, také zpočátku reagovali nejistotou, chvílemi až úzkostí. Ve třídě zazněly výroky jako: „to nedám.“, „já to nedokážu“ nebo „to je těžký“, a to ještě než jsme začali s tvorbou. Jedné studentce jsem dokonce musela pomoci dotknout se štětcem papíru, samozřejmě s jejím souhlasem. Po pár tazích a další asistenci zábrany a strach z nového typu tvorby zmizely. Žáci se projevili také jako velmi šikovní vzhledem k premiéře s touto technikou a omezenému času. Pokud jde o schopnosti skupiny, zaznamenala jsem zde větší rozdíl mezi žáky. V rámci tvorby krajin v duchu techniky „tečky rodiny mi“ vybočovala svým talentem jedna studentka, která disponovala velkým grafickým citem. Později jsem zjistila, že má o výtvarnou tvorbu zájem i mimo vyučování a tvoří zejména monochromní kresby a mandaly technikou fixu. Nutno dodat, že byla ze skupiny nejstarší a přiřadili ji sem z tercie, která měla ten týden jiný program mimo město.



Obr. 63 studentské práce – čínská krajina: studentka Tercie

Další ze studentů zase vybočoval z kolektivu svým originálním uchopením tvorby, kdy místo štětce v jeden moment začal používat prsty. Velmi mě překvapil, protože si vlastně sám přišel na techniku suchého štětce, kterou používali staří čínští tušovní mistři a kterou jsem jim v rámci lekce ani neukazovala.



**Obr. 64** studentské práce – čínská krajinomalba, technika suchého štětce: Sekunda

U jednoho chlapce se objevila tendence ubíhat od tématu tvorby a zkoušet si své vlastní náměty, jako figury a postavičky ve formě karikatur. Ostatní chlapci ho přirozeně „v rámci party“ napodobovali. Ty jsem přesvědčila, ať tradiční tvorbu tušové malby alespoň zkusí, ale u toho prvního žáka jsem cítila, že musím zvolit trochu více individuální přístup. Nechala jsem ho u jeho námětu figury, který mu šel a zjevně ho bavil. Nabídla jsem mu, aby maloval podle předlohy tušového obrazu buddhistického mnicha Hóteie, což ho zaujalo, a nakonec vytvořil moc pěkné dílo. Až dodatečně jsem se dozvěděla, že šlo o autistického žáka, který málokdy v hodinách výtvarné výchovy něco nakreslí.



**Obr. 65** Šťastný Hótei: Hyakunen Suzuki,



**Obr. 66** studentské práce – Hótei: Sekunda

Pokud bych měla shrnout původní znalosti žáků, tak sekunda na začátku dne neměla obecně moc přehled o umění dálného východu. Reakce na otázky týkající se tradic a obecně známých faktů nebyly skoro žádné. Na druhou stranu, když už žáci s něčím přišli, tak se to týkalo například aktuálních problémů jako je znečištění ovzduší v Číně a podobně.

Závěrečná díla obou skupin se velmi povedla. Během dvou vyučovacích hodin se studenti zvládli seznámit s úplně jinou, pro ně dosud neznámou technikou a vyzdvihnuli fakt, že tvořili v tomto duchu úplně poprvé, tak jsou díla krásná.





**Obr. 67, 68** výběr nejpovedenějších studentských prací: Sekunda



Z celodenní lekce jsem vypožorovala, že studenty praktická část bavila, hlavně proto, že to pro ně bylo něco úplně nového. Osobně větší zájem ani nadšení po lekci ale neprojevovali. Byl to pro ně dle jejich slov pouze dobře strávený den, kdy se naučili něco nového, a zároveň se nemuseli věnovat běžné výuce. Jen pět žáků z osmnácti by se chtělo takovéto tvorbě věnovat případně dál.



**Obr. 69, 70** výběr nejpovedenějších studentských prací: Sekunda

## Lekce s primány

Studenti primy ve skupině, která tvořila technikou čínské tušové malby kupodivu nebyli tak úzkostní jako někteří sekundáni, a naopak se s chutí seznámili s novou technikou. Vzhledem k jejich věku mě překvapilo, jak byli šikovní. Nové techniky se nebáli a dobře si vedli i přestože měli kvůli změně v rozvrhu mnohem méně



**Obr. 71** studentské práce – čínská krajinomalba: Prima

času než sekunda. Schopnosti studentů v této třídě jsou mnohem vyrovnanější než schopnosti sekundánů a všichni se vzorně drželi zvoleného námětu a techniky. Náměty jim šly, a to jak zkouška bambusu, tak i o něco složitější technika krajinomalby.

Skupina studentů, která se věnovala japonské tvorbě se s technikou seznamovala spíše opatrně. Studenti ale byli zvědavější, více se ptali a zajímali, a dokonce si prohlíželi poskytnuté knihy a materiály. Techniku si po krátké zkoušce osvojili velmi rychle, úroveň jejich tvorby je srovnatelná a u některých se pro techniku tušové malby projevuje velký cit.



**Obr. 72** studentské práce – taky podle manuálu:

Prima



**Obr. 73** studentské práce – zkouška bambusu:

Prima



Studenti primy měli obecně povědomí o kultuře Dálného východu větší a napadalo je mnohem více asociací než sekundu. Byli také otevřenější a nadšenější k tématu tvorby.

Všechna díla této skupiny, včetně těch finálních, by si zasloužila pochvalu a obdiv. Studenti primy měli mnohem více omezený čas, kvůli změně v rozvrhu, ale i tak si zvládli projít základy techniky s lehkostí a díla se jim povedla. Celkově mi přišli žáci z této třídy o dost nadanější a nebyly mezi nimi takové rozdíly.



**Obr. 74, 75, 76, 77** výběr nejpovedenějších studentských prací: Prima

Studenty praktická část bavila, hlavně proto že to pro ně bylo něco úplně nového. Projevovali obecně větší zájem i nadšení pro tvorbu a cizí kulturu a projevili také velký obdiv k českým autorům, zejména pak k tvorbě Jiřího Straky. Z programu byli nadšení, jen škoda že jsem již nestihla zjistit, jestli by se mezi nimi nenašlo více zájemců o další lekce.

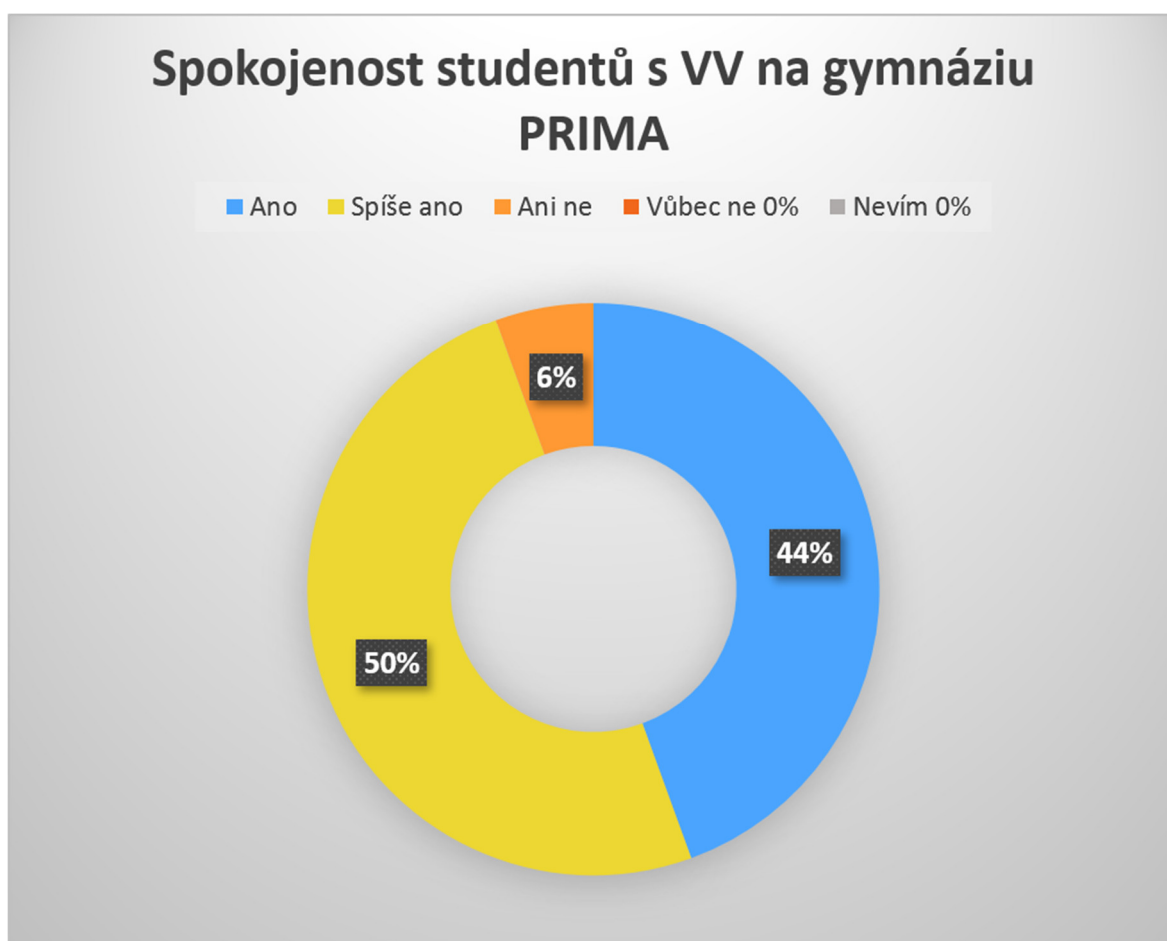
#### 2.4.4 Potvrzení či vyvrácení stanovených hypotéz

Ve třídě primy i sekundy bylo přítomno osmnáct studentů. Závěrečný dotazník, který je promítnut do hypotézy č. 9, č. 10 a č.12, vyplnilo pouze sedmnáct z nich.

##### Vstupní dotazník

1) *Většina studentů bude spokojena s výtvarnou výchovou na své škole.*

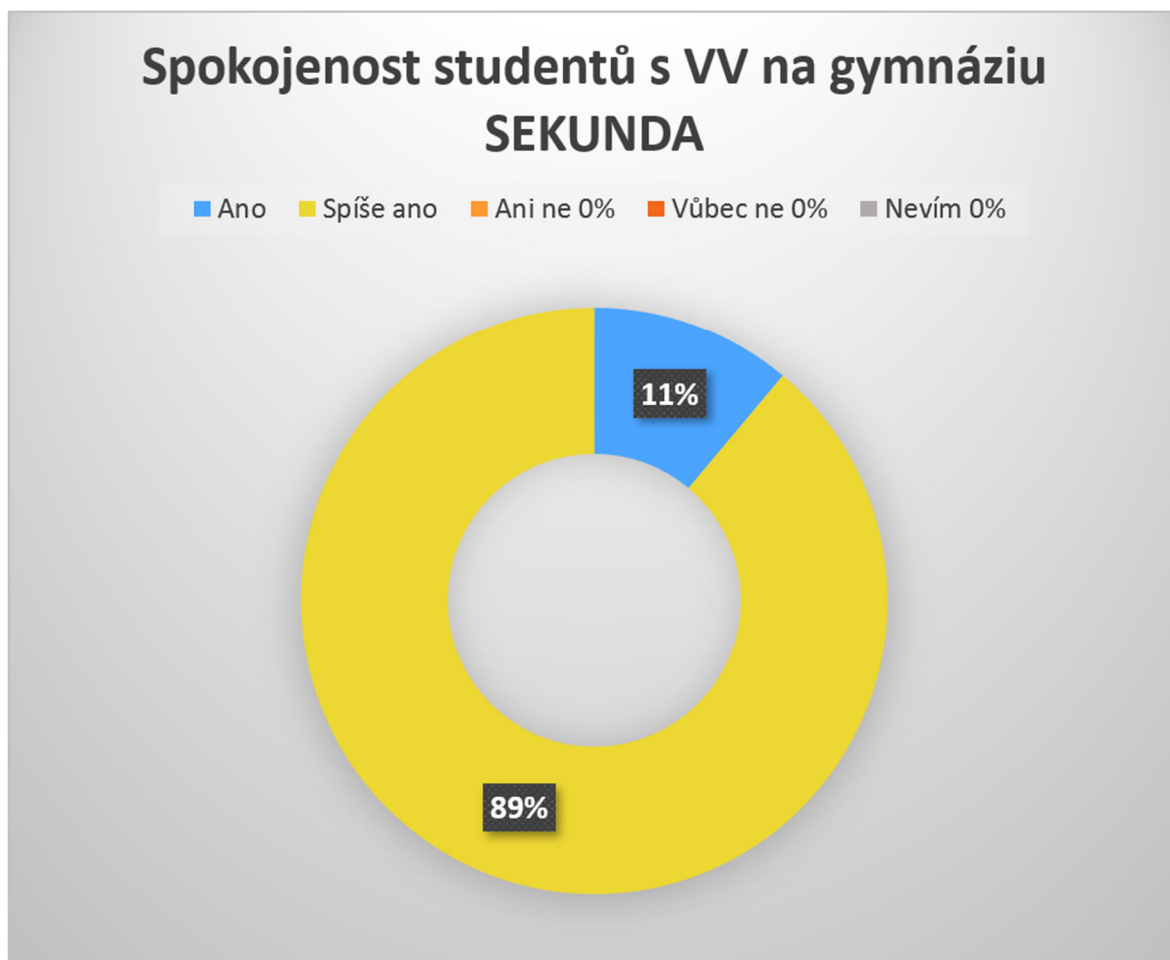
Z celkového počtu žáků primy byla s lekcemi spokojena většina studentů (94 %). Hypotéza se tedy potvrdila.



Graf č. 1

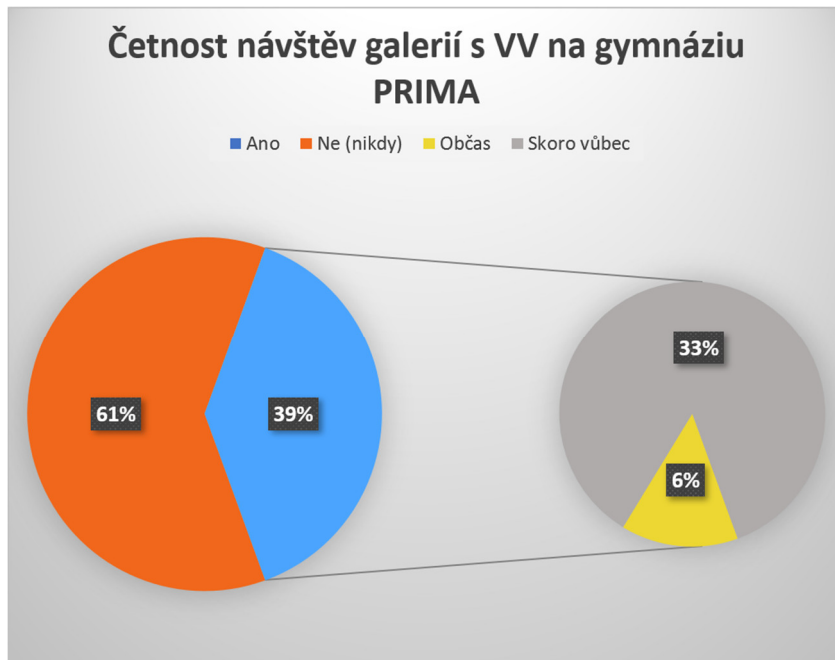


Z celkového počtu žáků třídy sekundy byla s lekcí spokojena taktéž většina. Hypotéza se potvrdila.



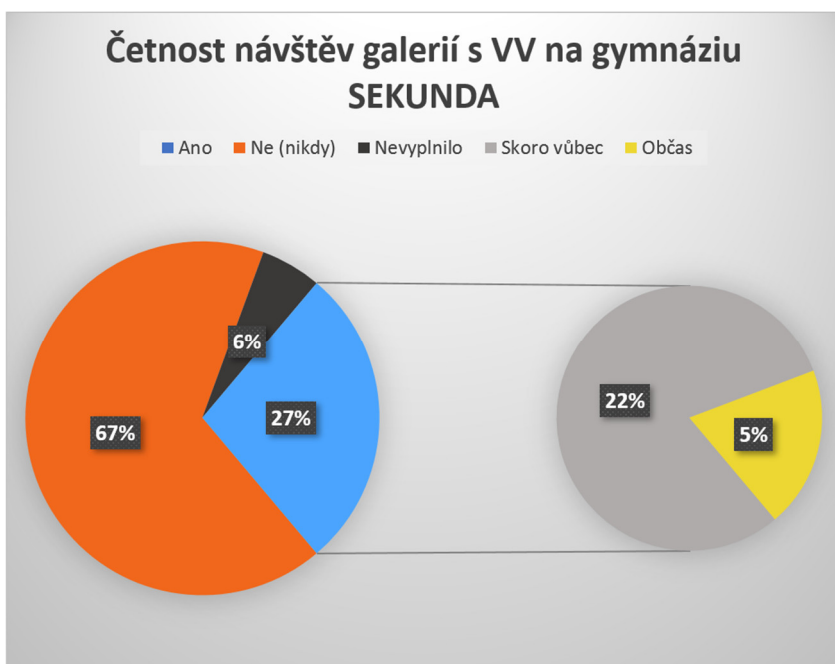
Graf č. 2

2) *Studenti byli alespoň jednou v rámci svého ročníku na výstavě v galerii s p. profesorkou.*  
V primě jen 45 % z celku uvedlo, že navštěvují v rámci výtvarné výchovy galerie. Studenti se neshodli, hypotéza se nepotvrdila.



Graf č. 3

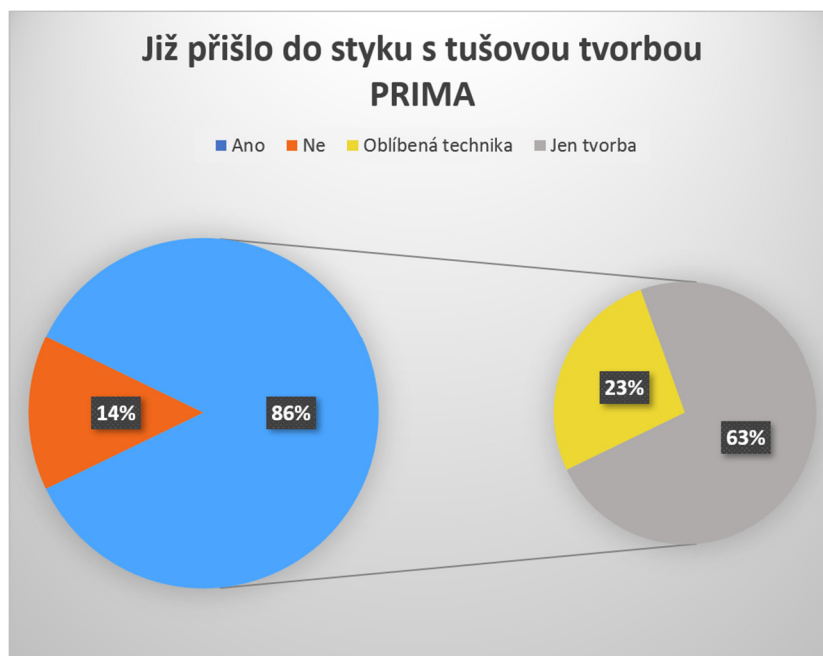
V sekundě v dotazníku uvedlo 33 % z celku, že navštěvují v rámci výtvarné výchovy galerie. Studenti se neshodli, hypotéza se zde také nepotvrdila.



Graf č. 4

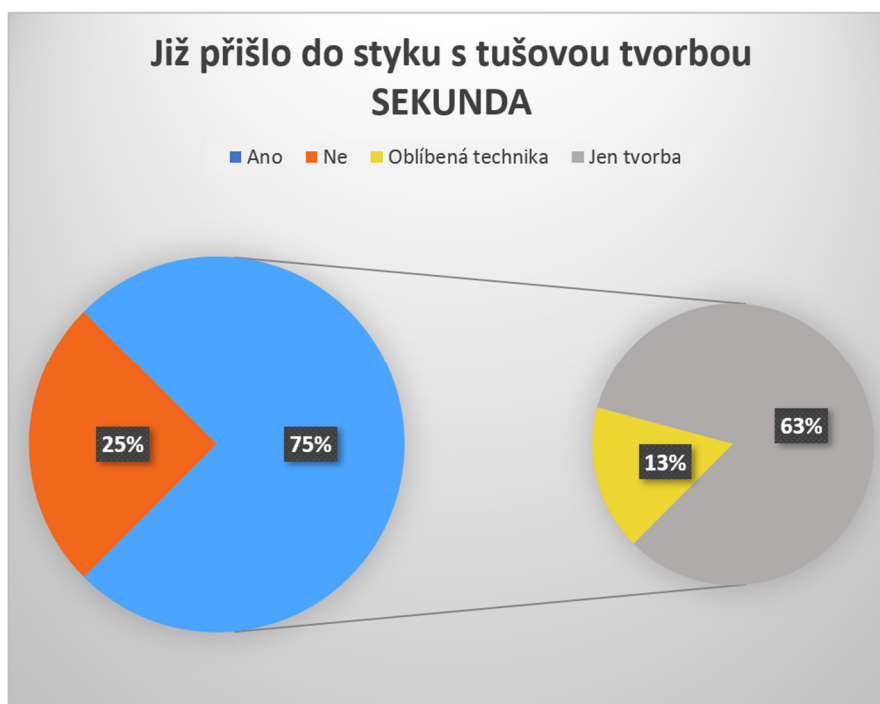
3) *Studenti alespoň jednou přišli do styku tušovou tvorbou.*

V primě přišlo do styku jen 86 % z celku, takže ne každý student. Hypotéza se nepotvrdila.



Graf č. 5

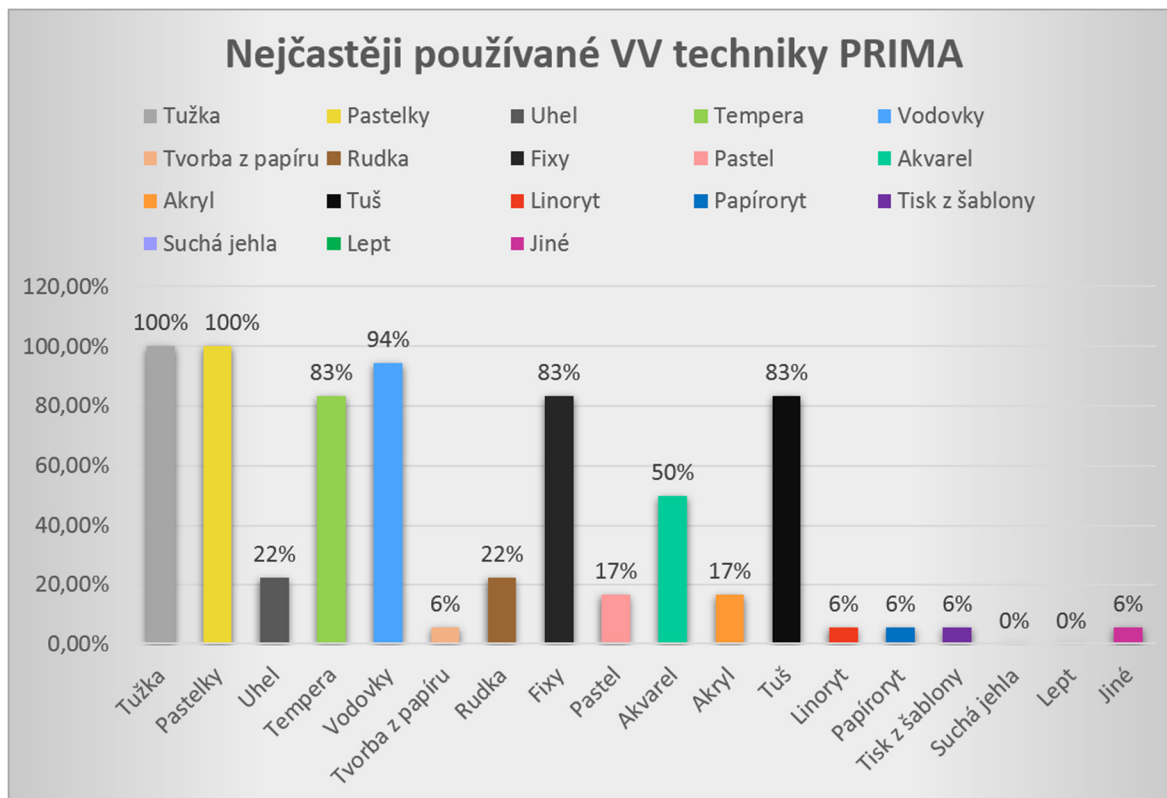
Ve třídě sekundy jen 75 % přišlo do styku s technikou tušové malby. Hypotéza se nepotvrdila.



Graf č. 6

4) Mezi techniky, které žáci těchto ročníků nejvíce používají na výtvarné výchově patří: kresba tužkou, pastelkou či uhlím, malba temperou a vodovkami, práce s papírem.

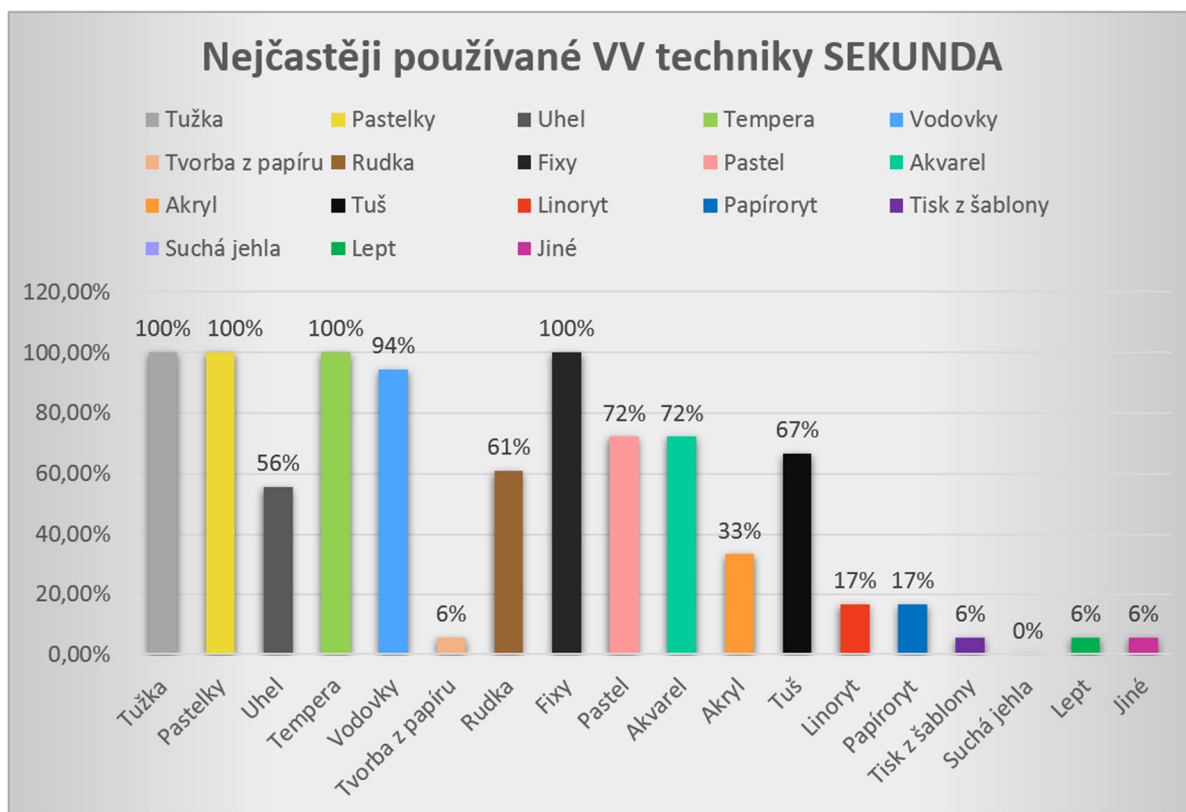
V primě mezi nejoblíbenější techniky patřila tužka a pastelka, na druhém místě se umístily vodovky, následovány fixy, tuší a temperou. Uhlí ani práce s papírem nepatří mezi příliš oblíbené techniky. Hypotéza se potvrdila jen částečně.



Graf č. 7



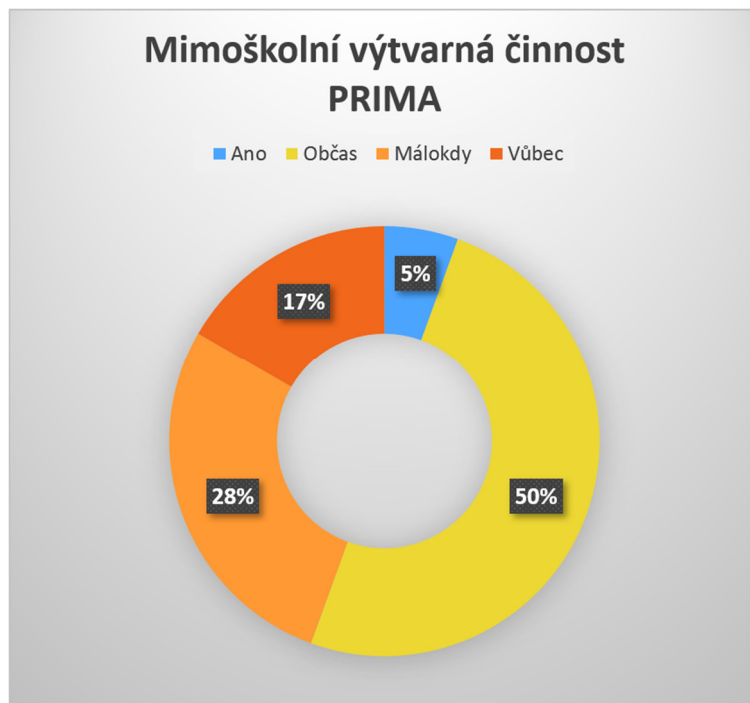
V sekundě mezi nejoblíbenější techniky patřila tužka, pastelka, fixy i tempera, na druhém místě se umístily vodovky, následovány pastelem a akvarelem. Úspěšná byla ještě technika tuše a potom rudka. Uhel používá zhruba polovina studentů, práce s papírem nepatří mezi oblíbené techniky. Hypotéza se potvrdila jen částečně.



Graf č. 8

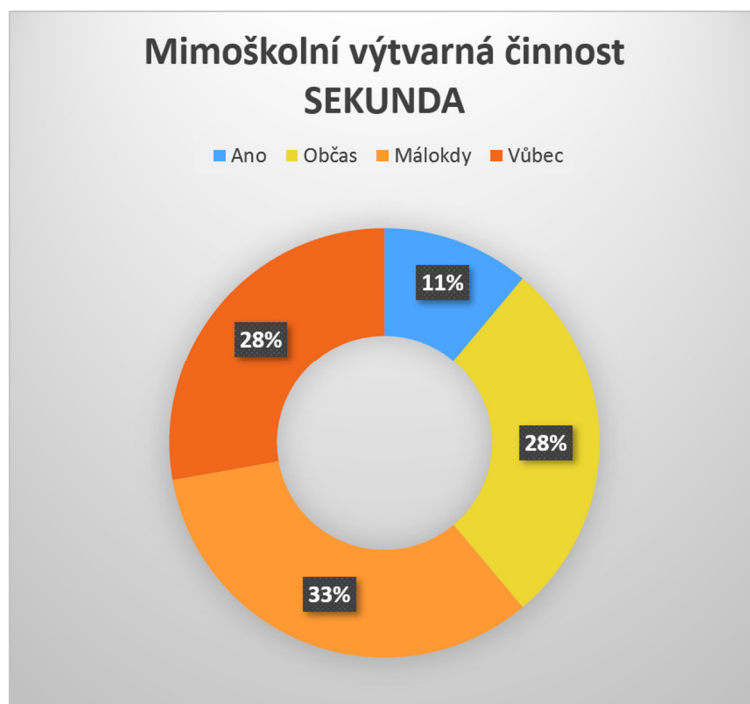
5) *Výtvarné výchově se mimoškolně bude věnovat alespoň 5 % ze třídy.*

V primě se výtvarné tvorbě mimo výuku věnuje více jak polovina. Hypotéza byla potvrzena.



Graf č. 9

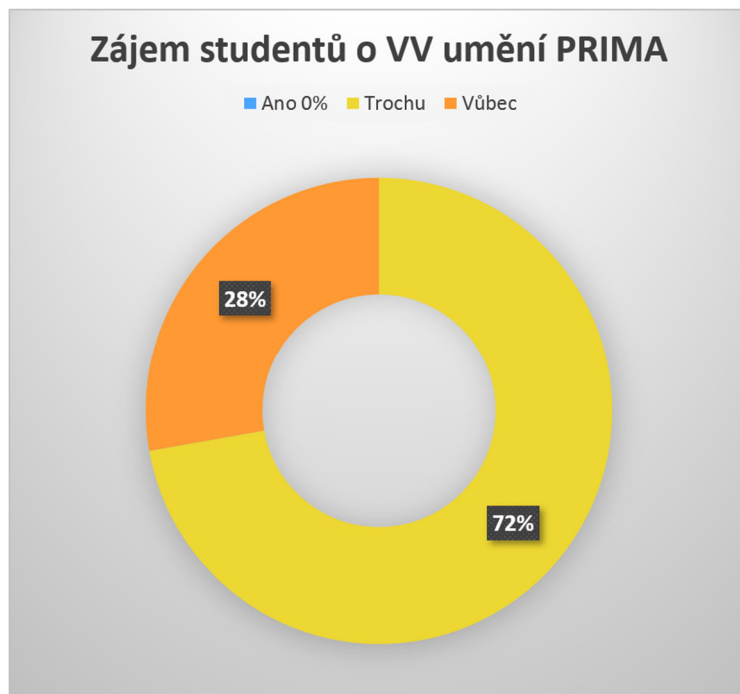
V sekundě se výtvarné tvorbě mimo vyučování věnuje ... %, hypotéza je tedy potvrzena.



Graf č. 10

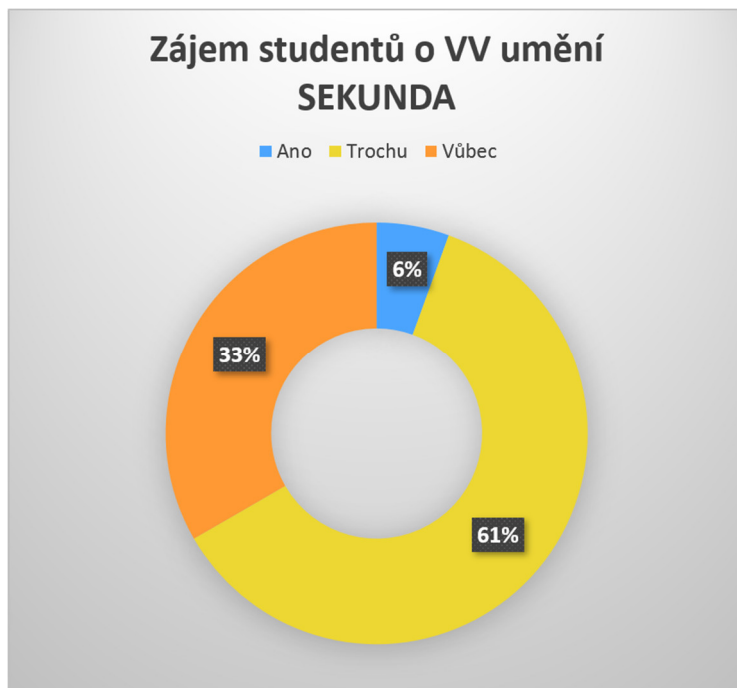
6) Alespoň 2 % třídy se budou zajímat o umění.

V primě se více jak polovina o umění zajímá alespoň trochu, hypotéza se potvrdila.



Graf č. 11

V sekundě se o umění zajímá ... % a více jak polovina alespoň trochu, hypotéza je tedy potvrzena.

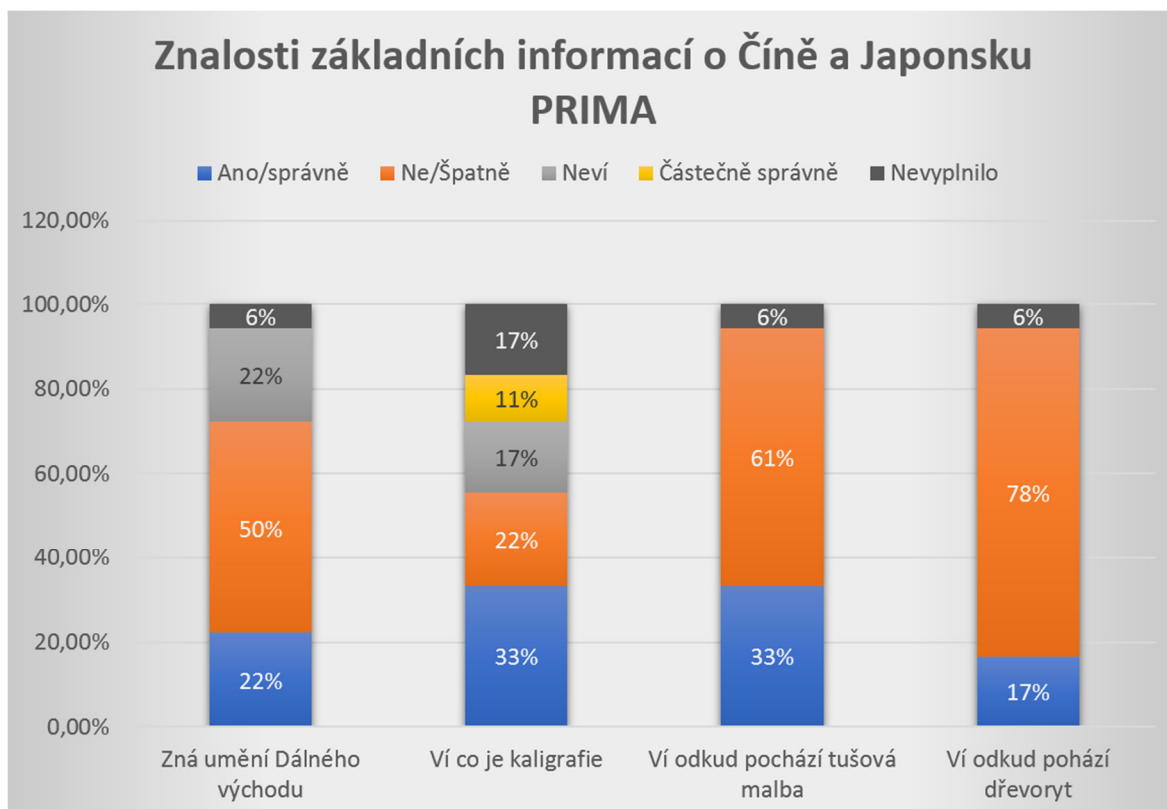


Graf č. 12

## Úvodní hodina

7) Žáci budou znát alespoň základní informace o Číně a Japonsku.

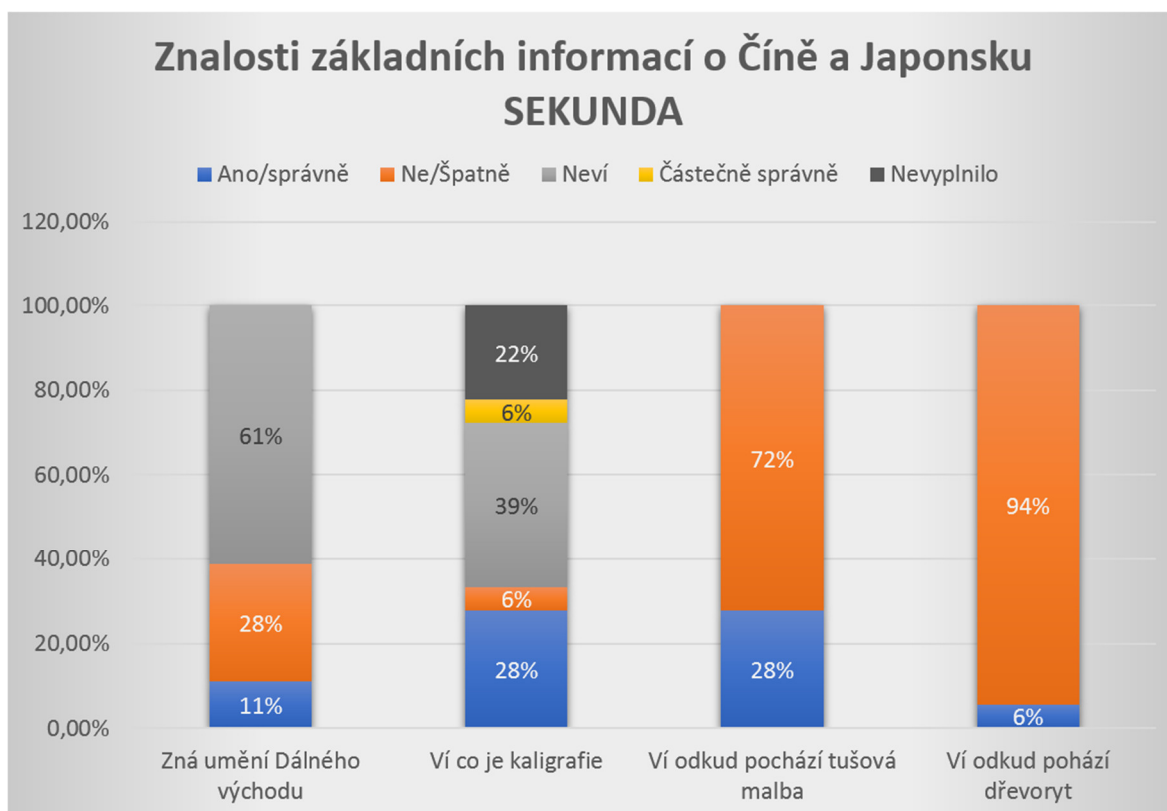
Při zkoumání v rámci dotazníku bylo zjištěno, že studenti primy podrobnější informace o umění spíše neznali. Z úvodní lekce bylo ale poznat, že se základních informacích o jednotlivých zemích se orientují. Hypotéza je tedy potvrzena.



Graf č. 13



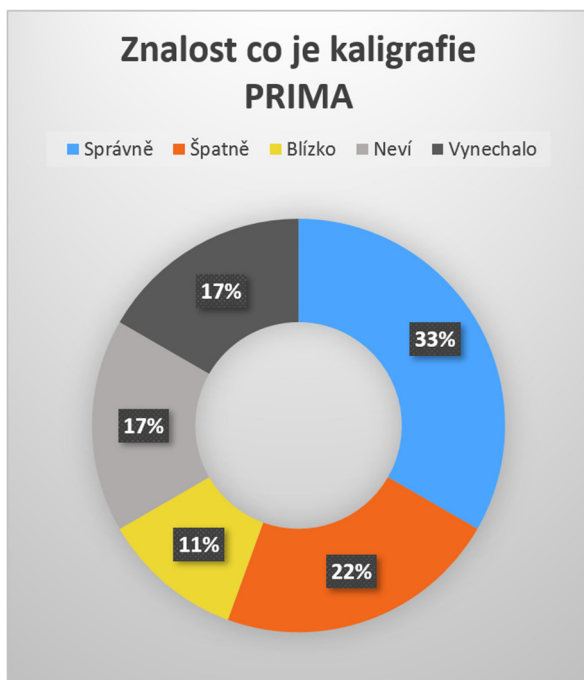
Sekundáni si ve znalostech vedli o něco hůře než prima. Studenti podrobnější informace o umění spíše neznali a v základu se orientovali velmi povrchně až vůbec. Hypotéza se tedy nepotvrdila.



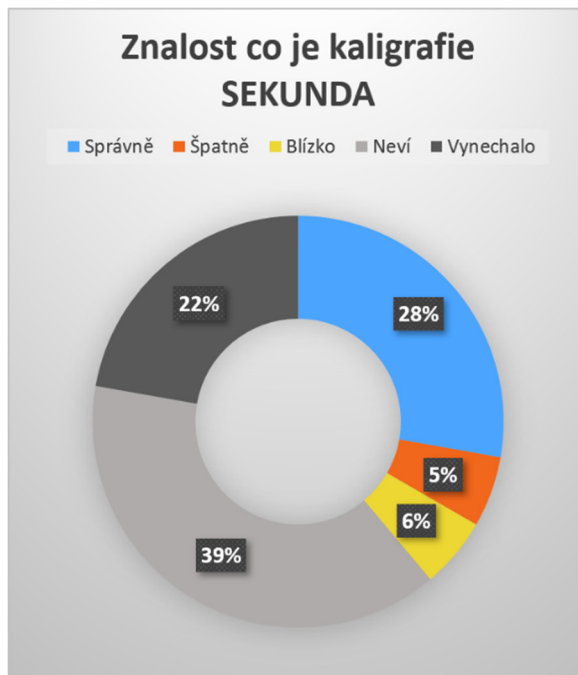
Graf č. 14

8) *Žáci budou vědět minimálně co je to kaligrafie, s hlubšími znalostmi nepočítám, ty získají během lekcí.*

Více jak třetina třídy primy věděla, co je kaligrafie, hypotéza se tedy potvrdila jen částečně. V sekundě se hypotéza nepotvrdila, jelikož většina studentů buď nevěděla, odpověděla špatně nebo úplně vynechala odpověď.



Graf č. 15

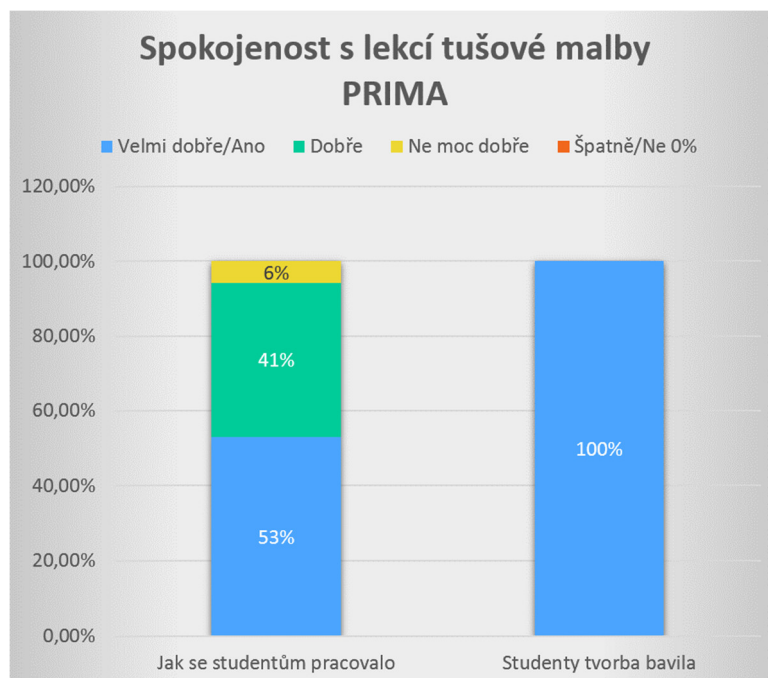


Graf č. 16

## Závěrečný dotazník

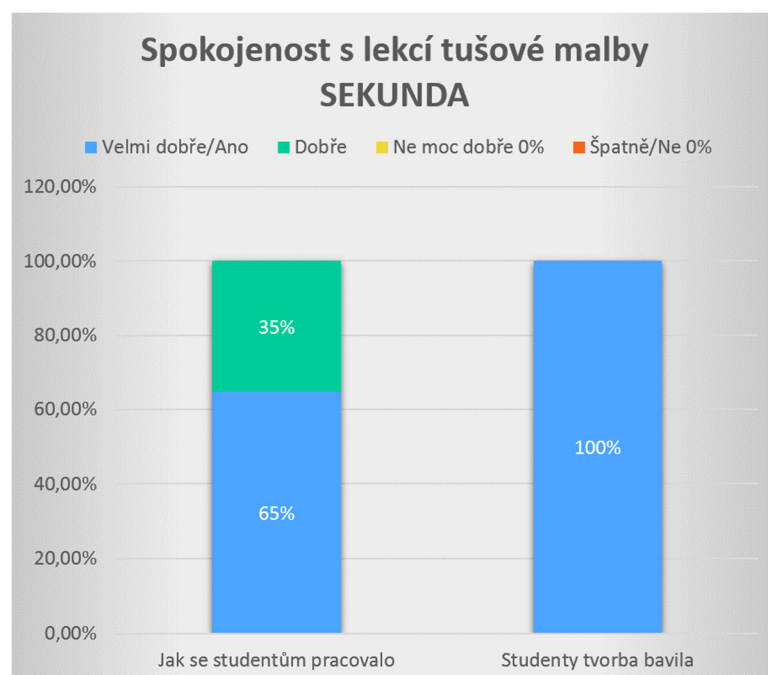
9) Minimálně polovina studentů bude s lekcemi spokojena.

Většina studentů primy byla s lekcemi spokojena, takže se hypotéza potvrdila.



Graf č. 17

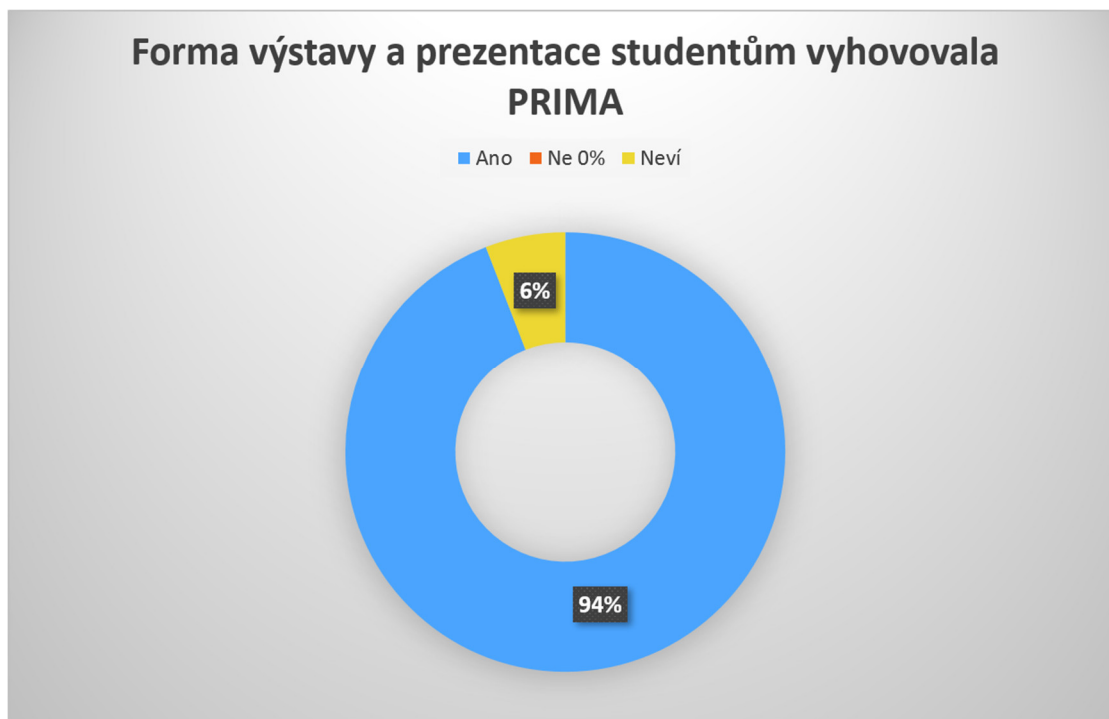
V sekundě tvorba bavila všechny, hypotéza je tedy potvrzena.



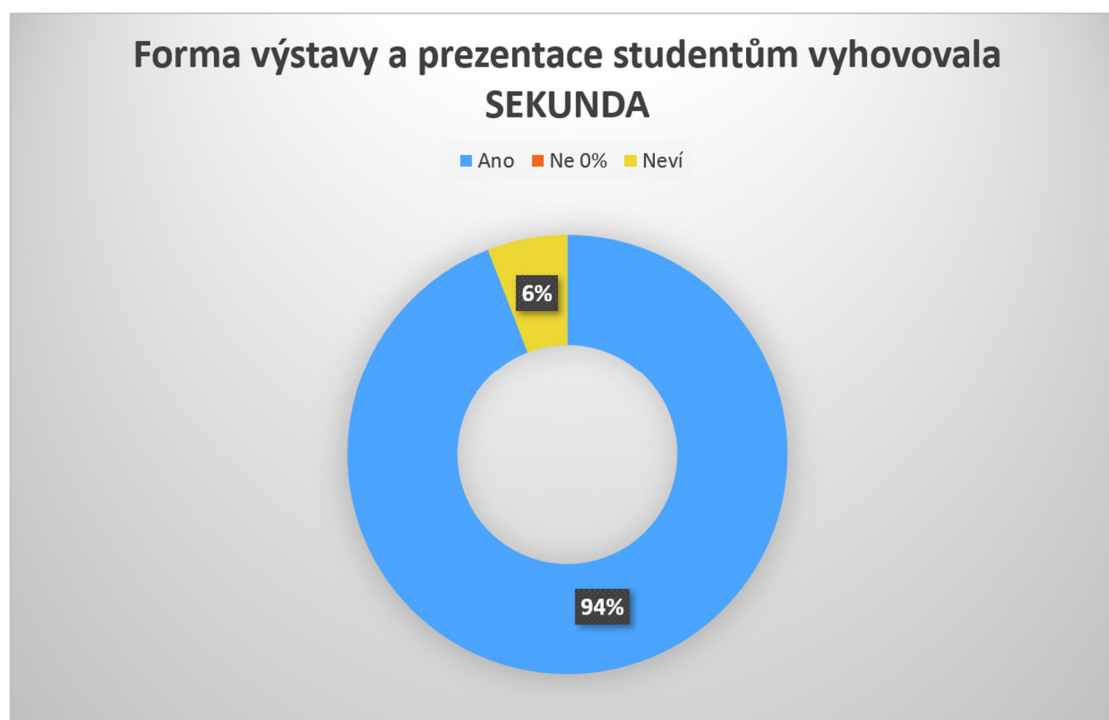
Graf č. 18

10) *Více než polovině studentů bude vyhovovat forma výstavy a vzájemné prezentace kultur.*

U primy i sekundy forma výstavy a prezentování vyhovovala více jak polovině, hypotéza je potvrzena.



Graf č. 19



Graf č. 20



### **Závěrečná hodina**

*11) Studenti budou znát alespoň jednoho z jim představených českých umělců inspirovaných Japonskem a Asií.*

Studenti z primy i ze sekundy znali alespoň malíře Alfonse Muchu, který byl také inspirován japonismem. Hypotéza se tedy potvrdila.

### **Lekce**

*12) Z celkového počtu žáků ve třídě bude mít po lekci zájem v dané tvorbě pokračovat asi 16 % z nich.*

Téměř polovina studentů primy by se chtěla v budoucnu dál věnovat tušové malbě. V sekundě to byla více jak třetina. V obou případech se hypotéza potvrdila.



Graf č. 21



Graf č. 22

*13) Minimálně polovina žáků z každé skupiny si osvojí základy tušové malby na takové úrovni, aby zvládli vytvořit dílo na úrovni začátečníka.*

Ve všech skupinách v rámci obou tříd se tato hypotéza potvrdila při tvorbě.

*14) Použití předloh z metodiky Zahrady hořčičného semínka zvýší úspěšnost při osvojování techniky.*

Hypotéza byla potvrzena v rámci lekce se třídou primy, kde jsem možnost nakopírovaných předloh z manuálu použila.

## **Závěr**

V teoretické části jsem si potvrdila, jak důležitou roli v historii hrálo, a i nyní v současnosti hraje umění Dálného východu na výtvarné scéně roli. Nebýt těch několika vln vlivu asijského umění počínaje již od baroka, mohlo i naše české umění nabrat úplně jiný směr. Zájem o tento typ umění má hluboké kořeny v historii a nejsem tedy první v Čechách, kdo se takovouto tvorbou inspiroje a kdo se o toto téma zajímá.

Pokud jde o rozhovor se svým učitelem tušové malby Jiřím Strakou, tak jsem si potvrdila, jak významné rozdíly jsou nejenom mezi českými a čínskými studenty, ale celkově kulturami. Důležité však je, nehledě na rozdílnost kultur, si jeden od druhého brát inspiraci, jako se to dělalo doposud již od vzniku tušové malby na Dálném východu.

V rámci autorské tvorby jsem zvolila umělecké vyjádření formou „umělcova deníku“. V něm jsem zachytila tradičními motivy jako je bambus nebo orchidej a zároveň i drobné kamínky, materiál či rostliny a všední předměty, které mne obklopují. Poučení jsem si vzala nejenom z lekcí s Jiřím Strakou, ale i z tvorby asijských mistrů nebo z tvorby českých umělců inspirovaných japonismem. Samotnou inspiraci jsem čerpala vnějšího světa a nejbližšího okolí i z mých vlastních myšlenek a fantazie. Vše jsem svázala v tradiční šitou čínskou vazbu dle manuálu Jana Hybnera, Knižní vazby z Dunhuangu.

Práce s dětmi v rámci lekcí tušové malby Dálného východu mě velmi obohatila a nadchla. To, co jsou děti schopné vytvořit v rámci pouhých dvou hodin s technikou, kterou se učili poprvé v životě je neuvěřitelné. Ačkoliv jsem se studenty začínala téměř od nuly, co se týká povědomí o umění Dálného východu, z potvrzených hypotéz vyplynulo, že je tvorba a lekce obohatila o nové poznatky a inspiraci. Co se však také potvrdilo, je že studentům chybí dostatečná vizuální gramotnost a průprava, pokud jde o galerijní edukaci. Vina není na jejich straně, jelikož dle jedné z hypotéz skoro vůbec nenavštěvují umělecké galerie v rámci své výtvarné výchovy. Výtvarná výchova je pro ně tedy jen prostředkem, jak se vyjádřit či si odpočinout od jiných vyučovacích hodin. Není však už ale prostředkem, který by jim otevřel nový pohled na svět a rozevřel obzory, co se týká umělecké tvorby a umění minulosti i současnosti.

Doufám tedy a věřím, že naše společné lekce tento nedostatek alespoň na okamžik napravily. Ačkoliv nebyla možnost studentům ukázat originály děl čínských mistrů nebo jiných umělců, jako tomu bývá v programech galerijní animace, vynasnažila jsem se i tak studentům přiblížit krásu umění Dálného východu, jak jen to bylo v mé moci. Lekce nakonec dopadly nad očekávání všech a jsem si jistá, že studenti načerpali velké množství inspirace. Však se také v další z hypotéz potvrdilo, že více jak polovina studentů by chtěla s tímto typem tvorby v budoucnu pokračovat.

## Seznam použitých informačních zdrojů

*O čínském výtvarném umění a vzdělanosti: sborník symposia*, 1994. Praha: Hrnčířství a nakladatelství. Kontinenty. ISBN 80-7111-009-4.

TRČKOVÁ, Šárka, Vladimír KOKOLIA a Radek WOHLMUTH, [2018]. *Šárka Trčková*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. ISBN 978-80-87108-81-9.

VLČKOVÁ, Lucie, 2012. *Vojtěch Preissig*. Ilustroval Vojtěch PREISSIG. V Řevnicích: Arbor vitae. Design, profily, osobnosti. ISBN 978-80-7101-122-4.

VÁPENKOVÁ, Eva a Magdalena VOVSOVÁ, 2014. *Ladislav Čepelák – proměny krajinného motivu*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. ISBN 978-80-87108-52-9.

HANG, Chunxiao, 2015. *Staveniště, Pírka: Jiří Straka*. Praha: společnost Asiatika. ISBN 978-80-260-7683-4.

SHU, Yang a Oldřich KRÁL, 2010. *Jiří Straka – Živá malba*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář. ISBN 978-80-904315-8-4.

SLÍVOVÁ, Hana, 2019. Rozhovor: Jiří Straka: Říkali mi Čchi Paj-š'. *ARTLOVER: Časopis pro současné umění*. Praha: OPTIO CZ, **Jaro 2019**, 22-30. MK ČR E 22931.

WANG, Gai, Mai-mai SZE a Yu LI, 1956. *The Mustard Seed Garden manual of painting: Jie zi yuan hua zhuan, 1679-1701: a facsimile of the 1887-1888 Shanghai edition with the text translated from the Chinese and edited by Mai-mai Sze*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. ISBN 0691018197.

HULTON, P. H. a Lawrence SMITH, 1979. *Flowers in art from east and west*. London: British Museum Publications. ISBN 0-7141-0099-4.

VAN BRIESEN, Fritz, 1962. *The Way Of The Brush: Painting Techniques of China and Japan*. Japonsko: Charles E. Tuttle Company, Inc. of Rutland, Vermont & Tokyo. ISBN 0-8048-0625-X.

KRÁL, Oldřich, 2005. *Čínská filosofie: pohled z dějin*. Lásenice: Maxima. ISBN 80-901333-8-x.

KRÁL, Oldřich, 2001. *Současná čínská tušová malba: tradice a experiment : [katalog výstavy : 17.6.-30.9.2001 zámek Zbraslav, Praha]*. Praha: Národní galerie. Střední řada katalogů asijského umění. ISBN 80-7035-259-0.



- HÁNOVÁ, Markéta, 2014. *Japonismus v českém umění*. V Praze: Národní galerie. ISBN 978-80-7035-546-6.
- SWANN, Peter C., 1970. *Umění Číny, Koreje a Japonska*. Praha: Odeon. Světové umění (Odeon).
- HRDLÍČKOVÁ, Věna a Aleš TRNKA, 2010. *Rostlina jako symbol v čínské a japonské kultuře*. Praha: Grada. ISBN 978-80-247-1985-6.
- BOHÁČKOVÁ, Libuše a Vlasta WINKELHÖFEROVÁ, 1987. *Vějíř a meč: Kapitoly z dějin japonské kultury*. Brno: Panorama. ISBN 11-092-87.
- MATSUO, Bashō a LÍMAN, 2000. *Úzká stezka do vnitrozemí: Oku no hosomiči*. 1. Přeložil Antonín LÍMAN, ilustroval Bōsai KAMEDA, ilustroval Hokusai KATSUSHIKA. Praha: DharmaGaia. ISBN 80-85905-70-0.
- WANG, Yaoting, 2008. *Čínské malířství: průvodce filosofií, technikou a historií*. V Praze: Knižní klub. ISBN 978-80-242-2239-4.
- APPEL, Michaela, FAHR-BECKER, Gabriele, ed., 2009. *Umění východní Asie*. Přeložil Vladimír ČADSKÝ. V Praze: Slovart. ISBN 978-80-7391-263-5.
- PIAGET, Jean a Bärbel INHELDER, 1997. *Psychologie dítěte*. Přeložil Eva VYSKOČILOVÁ. Praha: Portál. Studium (Portál). ISBN 80-7178-146-0.
- HRDLÍČKA, Michal a Vladimír KOMÁREK, ed., 2014. *Dětský autismus: přehled současných poznatků*. 2., dopl. vyd. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0686-6.
- PEETERS, Theo, 1998. *Autismus: od teorie k výchovně-vzdělávací intervenci*. Praha: Scientia. ISBN 80-7183-114-x.
- VOCILKA, Miroslav, 1996. *Autismus: [metodická příručka pro učitele speciálních škol a vychovatele ústavů sociální péče pro mentálně postiženou mládež]*. Praha: Tech-market. ISBN 80-902134-3-x.
- HORÁČEK, Radek, 1998. *Galerijní animace a zprostředkování umění: poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách*. Brno: CERM. ISBN 80-7204-084-7.
- FULKOVÁ, Marie, 2008. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H & H. ISBN 978-80-7319-076-7.
- PRŮCHA, Jan, 2002. *Moderní pedagogika*. 2., přeprac. a aktualiz. vyd. Praha: Portál. ISBN 80-7178-631-4.

PRŮCHA, Jan, 2006. *Srovnávací pedagogika*. Praha: Portál. ISBN 80-7367-155-7.

BALADA, Jan, c2007. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia: RVP G*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze. ISBN 978-80-87000-11-3.

## Seznam obrázků

**Obr. 1** *Poutníci v horách*: Dynastie Sung, Fan Kchuan, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 2** *Zábava v paláci*: Dynastie Tchang, anonym, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 3** *Jarní procházka po horské pěšině*: Ma Jüan, Dynastie Sung, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 4** *Bujné lesy a vzdálené vrcholky*: Li Čcheng, Dynastie Sung, Muzeum provincie Liao-ning.

**Obr. 5** *Poutníci v horách*: Fan Kchuan, Dynastie Sung (detail), Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 6** *Časně jaro*: Kuo Si, Dynastie Sung (detail), Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 7** *Noční zábava při svítcích*: Ma Lin, Dynastie Sung, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 8** *Ryzí a vzdálený pohled na řeky a hory*: Sia Kuej, Dynastie Sung, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 9** *Navrstvené vrcholky a husté lesy*: Ťü-žan, Pět dynastií, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 10, 56** *Borovce přízně v jarních horách*: Mi Fu, Dynastie Sung, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 11** *Motýl a vistárie*: Sü Si, Pět dynastií, Palácové muzeum v Pekingu.

**Obr. 12** *Studie zvířat a ptáků*: Chuang Čchüan, Pět dynastií, Palácové muzeum v Pekingu.

**Obr. 13** *Krajina*: Gakuó Zókjú, Muromači, Freer Gallery of Art, USA.

**Obr. 14** *Daruma*: neznámý umělec, období Muromači, kniha *Umění východní Asie*, str. 509.

**Obr. 15** *Stará borovice a třešeň*: Kanó Eitoku, období Momojama, sbírka Honolulu Academy of Art.

**Obr. 16** *Svítek skotačící zvěře*: Tosa Mitsunobu, období Edo, sbírka Honolulu Academy of Art.

**Obr. 17** *Větévka objevující se zpoza zdi*: Li Kchan, Dynastie Jüan, Národní palácové muzeum v Tchaj-peji.

**Obr. 18** *Orchidej bez kořenů*: Čeng S'-siao, Dynastie Jüan, Muzeum města Osaka.

- Obr. 19** *Orchidej*: Manuál Zahrady Hořčičného semínka, Dynastie Čching, fotodokumentace autorky.
- Obr. 20** *Ťuhík na suché větvi*: Miyamoto Musashi (Niten), období Edo, Pamětní muzeum umění Kubuosa, Izumi.
- Obr. 21** *Hótei sleduje kohoutí souboj*: Miyamoto Musashi (Niten), období Edo, sbírka Matsunaga Umělecké muzeum Fukuoka.
- Obr. 22** *Bambus*: Jošida Zótaku, období Edo, sbírka J. E. V. M. Kingadóa.
- Obr. 23** *Bambus ve větru*: Čchi Paj-š, kolem r. 1924, Hejzlar: Monografie Čchi Paj-š 1970.
- Obr. 24** *Kvetoucí slivoň*: Čchi Paj-š, kolem r. 1952, Hejzlar: Monografie Čchi Paj-š 1970.
- Obr. 25** *Chryzantéma a kobylka*: Čchi Paj-š, r. 1950, Hejzlar: Monografie Čchi Paj-š 1970.
- Obr. 26** *Vodní orchideje*: Čchi Paj-š, r. 1948, Hejzlar: Monografie Čchi Paj-š 1970.
- Obr. 27** *Orel na borovici*: Čchi Paj-š, kolem r. 1950, Hejzlar: Monografie Čchi Paj-š 1970.
- Obr. 28** *Odkvetlý lotos*: Čchi Paj-š, kolem r. 1948, Hejzlar: Monografie Čchi Paj-š 1970.
- Obr. 29** *Hora Fudži nad bouřkovými mraky*: Kacušika Hokusai 1831, Národní galerie v Praze.
- Obr. 30** *Návrat domů*: Emil Orlik 1906, Národní galerie v Praze.
- Obr. 31** *Vlna od Kanagawy*: Kacušika Hokusai, 1830-1831, Národní galerie v Praze.
- Obr. 32** *plakát II. Výstava spolku Mánes*: Arnošt Hofbauer, 1899, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- Obr. 33** *Kapři Koi a želvy*: Kacušika Hokusai 1813, Muzeum historie a folklóru Saitama, Japonsko.
- Obr. 34** *Documents décoratifs (motiv kaprů), tabule č. 60*: Alfons Mucha, 1900 (detail), Národní galerie v Praze.
- Obr. 35** *Dívčí hlava s orchidejí z cyklu Sedm orchidejí*: Vojtěch Preissig, 1900, barevný lept, Národní galerie v Praze.
- Obr. 36** *Hradčany na jaře*: Vojtěch Preissig, 1907, barevný lept, Národní galerie v Praze.
- Obr. 37** *Strom v květu z alba Coloured Etchings*: Vojtěch Preissig, 1906, barevný lept, Národní galerie v Praze.
- Obr. 38** *Hnízdo*: Ladislav Čepelák, 1963, akvatinta, Archiv Jana Čepeláka, Veltrusy; Národní galerie v Praze; Galerie hlavního města Prahy.

- Obr. 39** *Pavučina*: Ladislav Čepelák, 1966, akvatinta, Archiv Jana Čepeláka, Veltrusy; Národní galerie v Praze; Galerie hlavního města Prahy.
- Obr. 40** *Zorané pole II. z cyklu Slánská krajina*: Ladislav Čepelák, 1962, akvatinta, Archiv Jana Čepeláka, Veltrusy; Národní galerie v Praze; Galerie hlavního města Prahy.
- Obr. 41** *Houbaři.*: Šárka Trčková, 1999, akvatinta, Kokolia: Šárka Trčková monografie.
- Obr. 42** *Z lesa*: Šárka Trčková, 2003, akvatinta, Kokolia: Šárka Trčková monografie.
- Obr. 43** *Chytání.*: Šárka Trčková, 2010, akvatinta, Kokolia: Šárka Trčková monografie.
- Obr. 44** *V kruhu*: Šárka Trčková, 2011, akvatinta, Kokolia: Šárka Trčková monografie.
- Obr. 45** *Zjasněná mysl*: Tian Liming, Král: Současná čínská tušová malba.
- Obr. 46** *Kobylka a meloun.*: Jiří Straka, oficiální webové stránky Jiřího Straky.
- Obr. 47** *Česká louka*: Jiří Straka, oficiální webové stránky Jiřího Straky.
- Obr. 48** *Kabely a dráty*: Jiří Straka, oficiální webové stránky Jiřího Straky.
- Obr. 49** *Vepřové srdce*: Jiří Straka, oficiální webové stránky Jiřího Straky.
- Obr. 50** tušová malba: Federico Díaz, internetový katalog Aukčního domu Sýpka.
- Obr. 51, 52, 53** výběr z autorského deníku.
- Obr. 54** *studentské práce – zkouška tahu, Japonská tušová malba*: Sekunda.
- Obr. 55** *studentské práce – námět bambusu*: Sekunda.
- Obr. 57** *studentské práce – čínská krajinomalba*: Sekunda.
- Obr. 58** *studentské práce – tvorba podle předlohy ze Zahrady hořčičného semínka*: Prima.
- Obr. 59, 60** *studentské práce – tvorba kompozic*: Prima.
- Obr. 61, 62** *závěrečné studentské práce*: Prima.
- Obr. 63** *studentské práce – čínská krajinomalba*: studentka Tercie.
- Obr. 64** *studentské práce – čínská krajinomalba, technika suchého štětce*: Sekunda.
- Obr. 65** *Šťastný Hotei*: Hyakunen Suzuki (1825-1891), Japonsko.
- Obr. 66** *studentské práce – Hotei*: Sekunda.
- Obr. 67, 68** *výběr nejpodobenějších studentských prací*: Sekunda.



**Obr. 69, 70** výběr nejpovedenějších studentských prací: Sekunda.

**Obr. 71** studentské práce – čínská krajinomalba: Prima.

**Obr. 72** studentské práce – tahy podle manuálu: Prima.

**Obr. 73** studentské práce – zkouška bambusu: Prima.

**Obr. 74, 75, 76, 77** výběr nejpovedenějších studentských prací: Prima.